فنّ النحت

نذير الزّيات





فنّ النحت

الطبعة الأولى ١٩٩٠
الطبعة الثانية ٢٠٠٠

تصميم الغلاف
والخطوط والرسوم
للمؤلف

الكتاب: فن النحت
المؤلف: نذير الزيات
التنضيد الضوئي: مؤسسة الشبيبة للإعلام والطباعة والنشر
الناشر: دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع
دمشق – شارع بور سعيد – هاتف ٢٢١١٠٤٨
فاكس ٢٢١١٠٢٢
ص.ب ٥٣٧٢

مقدمة

العمل الفني شكل ابتكره فنان مبدع من تجارب انسانية وشكل العمل الفني يعكس العصر الذي ابتكر فيه انه جزء من السلوك الانساني العام.

فإما ان نكبت احتياجاتنا ورغباتنا لكي تناسب ماتقدمه لنا الظروف واما نستخدم كل مالدينا من مهارات ومعرفة لتحقق لنا هذه الاحتياجات من ادوات وخامات موجودة في بيئة الفنان من طين او حجر او خشب او معدن او لدائن...

لقد استفاد الفن المعاصر من طاقة النحات الابداعية ليقدم للجماهير اعمال جميلة ونافعة اذ لم يقتصر عمل النحات على نحت التماثيل فقط بل اصبح له دور بارز في حياتنا العامة فقد شارك النحات المعاصر في فن العمارة فساهم في تجميل المباني التي غالباً ماتحكي عن وظيفة مبنى او تسرد موضوعاً قومياً او تبرز جماليات انسانية وابدع ايضاً في تصميم وتنفيذ اعمال الديكور النحتي.

كما استطاع النحات تصميم الاعلانات النافرة وصنع الميداليات التذكارية واضحى له دور كبير في تصميم نماذج العرض لفكرة ما.

فنحن نرى الاعمال النصبية والتماثيل تقام في الحدائق والشوارع والساحات العامة للتعبير عن انجازات قائد عظيم او احياء ذكرى شهيد او تمجيد ملحمة بطولية او تخليد فنان.

ونظراً للاهمية التي حظي بها هذا الفن الخالد في الآونة الاخيرة فلقد بحثت في هذا الكتاب اساسيات فن النحت من تشكيل وتصميم وتقنية ليكون عوناً مرشداً لهواة هذا الفن الصعب الشائك.

ورغبت ان أوجز المراحل التاريخية والميزات الفنية للأعمال النحتية عبر العصور حتى ايامنا هذه لتحقيق الفائدة واكتساب المعرفة واغناء التجربة الفنية وافردت مواضيع هامة تخص نحاتين رواد تركوا بصمات جلية في فن النحت المعاصر.

المؤلف

اساسيات فن النحت

يرتكز فن النحت على نوعين اساسيين:

اولاً: نحت غير مباشر.
ثانياً: نحت مباشر.

اولاً: نحت غير مباشر وهو الأساس في تعلم فن النحت.

١ - المعجون (البلاستسين):

ويستعمل كالطين ويستخدم كنموذج صغير «ماكيت لعمل نحتي كبير» ويستعمله الاطفال ايضاً.

٢ - الطين (الصلصال):

من أهم ميزات الطين الجيد صلاحيته للاستعمال فيجب ان تتوفر فيه خاصية المرونة بحيث يمكن تشكيله باليد او صبه في القالب كما ينبغي ان يجف بسرعة مقبولة دون ان يتشقق بعد الجفاف ويجب ان يكون خالياً من الشوائب. ويمكن شراء الطين الخاص بالنحت من ورش صناعة الفخار.

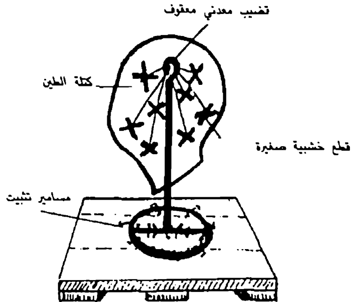
تحضير الطين للعمل:

نغربل التراب بواسطة المنخل الناعم ثم نضع التراب في وعاء من البلاستيك او في صندوق خشبي له غطاء مغلف من الداخل بمعدن التوتياء ونصب فوقه كمية من الماء ونترك الطين مدة ٤٨ ساعة حتى يفقد ماءه ثم نأخذ كمية من الطين وننشره على لوحة من الخشب ونحدد كمية الطين بشكل يتناسب

وحجم النموذج المراد عمله ثم ندعك باليد الطين وكأننا نعجن الطحين ونستمر في العمل حتى يجف ماءه ويصبح الطين سهل التشكيل وغير قابل للالتصاق على اليدين. اما الطين الباقي الذي لم يستعمل فيوضع في طرف من الوعاء حتى يكون الطين جاهزاً للاستعمال حين الحاجة. وحتى تكون الكتلة الطينية متماسكة لابد من وجود حامل يرتكز عليه النموذج.

١ ـ تحضير حامل تمثال نصفي:

نحضر قضيب معدني فولاذي على شكل شاقولي وغير قابل للانحناء ويفضل ان يكون قطره من الحديد المضلع او المربع يثبت على شكل متصالب ويجهز بثقوب في اسفله حتى يمكن تثبيته على قطعة من الخشب بواسطة المسامير ويجب ان نثقب رأس القضيب من الاعلى بثلاثة او اربعة ثقوب ويختلف ارتفاع الحامل باختلاف ارتفاع النموذج ثم نحضر حوالي /٣ الى ٤ م/ من اسلاك معدنية ونحضر ايضاً قطعاً خشبية او فلين بطول ٣ ـ ٥ سم وسماكة ١ ـ ٢ سم ثم نربط هذه القطع الخشبية مع بعضها بشكل متصالب بواسطة اسلاك الربط وبواسطة الثقوب الموجودة في اعلى القضيب ونكوّن الشكل بحيث يصبح شبه بيضوي ويجب ان يكون حجمه اصغر من حجم النموذج المراد تشكيله.



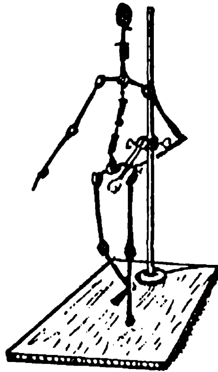
لوحة خشبية سميكة

حامل تثبيت لتمثال كامل

٢ ـ تحضير حامل التمثال الكامل:

نحضر قضيباً من الحديد بطول ٨٠ سم الى ٩٠ سم ونثبت القضيب بقطع معدنية متصالبة بطول ١٥ ـ ٢٠ سم على لوحة خشبية بمساحة ١٠٠ × ١٠٠ سم وسماكة ٥ ـ ١٠ سم ويفضل ان يكون رأس القضيب معقوفاً ثم نقوم ببناء هيكل الجسم.

يجب ان يكون ارتكاز حوض الجسم على الوسط ويفضل ان يكون السلك المشكل للعمود الفقري من الحديد اللين وقطره يتناسب وحجم التمثال حتى لا يقع التمثال اثناء العمل ثم يقوم النحات بتجهيز الهيكل ووضع القطع الخشبية المتصالبة على كافة الاسلاك وخاصة على الساقين خشية انزلاق التمثال.



حامل تثبيت تمثال نصفي

تحضير الطين على الحامل:

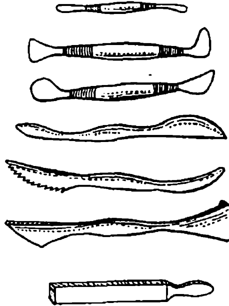
قبل البدء بوضع الطين يفضل ترطيب القطع الخشبية بالماء حتى لاتمتص ماء الطين ونضع الطين الجاهز على الحامل ونركز على التوازن بين الحجوم ونضغط الطين بشكل جيد بعصا النحات حتى لاتتشكل فراغات هوائية كلما وضعنا كمية من الطين.

ويجب ان نضع الطين من الاسفل الى الاعلى ونجعل الطين اكثر صلابة وتماسكاً في النقاط التي يرتكز عليها ثقل النموذج.

-نحدد السطوح بالنسبة لوضعية الرأس ونحاول التركيز على معالجة النموذج كوحدة متكاملة. بمعنى ان يكون كل جزء من النموذج مرتبط بالشكل العام للنموذج وإلا فان النموذج يظهر كوحدة مفككة لا ترابط فيها.

ثم يبدأ النحات بعمل التفاصيل تبعاً لأهميتها حتى يصل الى مرحلة الانتهاء وهناك من يفضل وضع كتل الطين ثم ينحت الطين بأدوات النحت (الدفر) كما لو انه يقوم بالنحت المباشر.

ادوات نحت الطين



عصا النحات

عند الانتهاء من العمل ولحين العودة للعمل بعد فترة من الزمن قد تكون يوماً او يومين او اكثر علينا تغطية النموذج بنسيج الخام المرطب (بعد عصره من الماء) ويحسن أن يُلف الرأس لوحده من ناحية الرقبة بحبل رفيع ثم تغطية كامل النموذج بقماش آخر ثم نلف النموذج بالكامل بغطاء عازل من النايلون خوفاً من جفاف الطين وتشققه واحرص ان لاتكون الرطوبة زائدة فيؤدي ذلك الى سقوط النموذج.

واذا عاد النحات للعمل ووجد النموذج جافاً يجب رشه ببخاخ الماء من اعلى الى اسفل ويجب ان يكون الطين مرناً حتى حين وقت صب القالب ونصيحتي(★) للمبتدىء ان يتقن تشريح الاعضاء كالعين او الفم..

ولاظهار تفاصيل العين مثلاً.. نأخذ اداة نحت في طرفها سلك ونحاول رفع الطين من مكان التقاء العين بالانف نكرر العملية في الجانب الثاني من العين فتظهر العين بسهولة. ثم نرسم العين بأحد الادوات المناسبة ونضغط على اطرافها الى الداخل قليلاً فتظهر الجفون فنحصل على شكل العين الكاملة ثم نعمل العين الثانية وتقدر المسافة بين العينين بمسافة تعادل عين واحدة تقريباً.

النحت البارز والنحت الغائر:

ويستعمل هذا النحت غالباً في صنع الميداليات او الاعمال الجدارية وقد يكون النحت شديد البروز او متوسط البروز او غائر اي تحت مستوى سطح القالب ولكل نوع من هذه الاشكال ميزته الجمالية الخاصة.

طريقة نحت الميدالية:

المواد والخامات اللازمة:

جبص - وعاء بلاستيك - صابون سائل - شريط - فرشاة عادية - زيت نباتي - شريط دائري من صفيح التوتياء وبعرض ٣ - ٤ سم - سلك معدني رفيع.

★ ... قبل الشروع بعمل تمثال كامل يفضل عمل تمثال نصفي ثم عمل تمثال كامل حتى يكتسب المبتدىء المهارة والمران الكافيين.



أميرة بانياس

اولاً. صنع النموذج بالطين: (نحت بارز)

١ ـ نحضر الرسم للشخصية او النموذج المفروض نحته، ويفضل ان يكون الرسم مظللاً بقلم الفحم (بوضع جانبي).

٢ ـ نضع كمية من الطين على لوحة خشبية ونضغط عليه حتى يثبت ونسوي سطحه.

٣ ـ نرسم على هذا السطح الشكل المطلوب.

٤ ـ نضيف كمية من الطين الى الاماكن التي تطلب التجسيم «البروز» شيئاً فشيئاً ثم نقوم بنحت التفاصيل.

ثانياً. صب القالب:

١ ـ نحضر الجبص السائل ونصبه فوق النموذج داخل دائرة شريط الصفيح حتى يغطي الجبص كامل الدائرة، نترك القالب ساعة او ساعتين حتى يتصلب الجبص.

٢ ـ ننزع شريط الصفيح ثم نزيل القالب عن النموذج.

٣ ـ ننظف القالب ثم نصلح بعض النتوءات حتى لايلتصق القالب بالنسخة ثم ندهن القالب بمحلول الكاماليكا حتى يشكل عازلا جيدا.

ثالثاً: صنع النسخة بالقالب:

١ ـ ندهن القالب بطبقة خفيفة من الزيت النباتي او قليلاً من الصابون المذاب بالماء لتكون عازلاً بين النسخة والقالب.

٢ ـ نصب الجبص المائع على القالب ثم نضع سلك معدني رفيع على شكل علاقة حتى نتمكن من نزع النسخة عن القالب ويمكن استعمال السلك كعلاقة لتعليق النسخة على الجدار.

٣ ـ عندما يتصلب الجبص نشد السلك بالنسخة الى اعلى لتنفصل عن القالب فنحصل على الميدالية ذات الشكل المستدير وبهذه الطريقة يمكننا صنع لوحات جدارية كبيرة وميداليات كبيرة لمختلف المواضيع وخاصة الموضوعات القومية والتاريخية.

وانصح المبتدئين البدء بالنحت البارز قبل الشروع بالنحت المجسم.

ثانياً: النحت المباشر:

هو تشكيل التمثال بالازميل والمطرقة على قطعة الحجر او الخشب وهو عبارة عن رسم على سطوح غير مستوية وينفذ على مختلف الجوانب والسطوح مما يؤدي الى التكوين بالحجم.

١ ـ كتلة جبص بحجم معين.

٢ ـ حجر كلس طري.

٣ ـ حجر بازلتي اسود قاسي او حجر جرانيت..

٤ ـ حجر من الرخام.

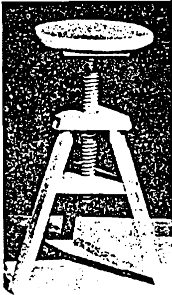
٥ ـ كتلة خشب من الجوز او الزيتون او المشمش.

تجهيز الجبص لعمل تمثال مدروس:

١ ـ نحضر علبة من الكرتون المقوى مكعبة الشكل او متوازي المستطيلات ثم نصب الجبص السائل داخل العلبة.

٢ ـ نترك الجبص حتى يجف ويتماسك ثم ننزع الكرتون.

٣ ـ نضع الكتلة على حامل النحت الدوار او طاولة النحت.

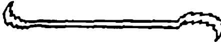


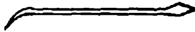
حامل دوار

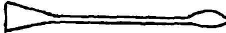
٤ ـ نرسم على احد سطوح كتلة الجبص بقلم الرصاص الفحمي الشكل الذي نريد في الوضع الجانبي.

٥ ـ نزيل الجبص الزائد عن الرسم بواسطة الدفر المعدنية المختلفة على شكل قشور حتى يتم الشكل المرغوب.









ادوات نحت معدنية

٦ ـ يجب ان نبتعد عن التمثال قليلاً بين الفينة والاخرى وننظر اليه من كافة الجوانب حتى نناظر اوضاع البروزات والسطوح والانخفاضات وتطابق الاجزاء المتشابهة ونتأكد من تطابق الاجزاء مع الشكل العام.

فن نحت الحجر:

في حال نحت حجر قاسي نتبع الخطوات التالية:

١ ـ نحضر حجر على شكل متوازي المستطيلات وليكن ارتفاعه ٩٠ سم وطوله ١٥٠ سم وعرضه ٥٥ سم ويجب ان تكون ابعاده اكبر من حجم التمثال المرغوب.

٢ ـ بعد وضع الحجر على طاولة النحت نخطط الشكل بواسطة الفحم الاسود اذا كان الحجر فاتحاً وبواسطة الحوار اذا كان الحجر قاتماً.

٣ ـ نأخذ أعلى مسافة في الجوانب كالاذن او أعلى نقطة من الامام وهو الانف بحيث يأخذ شكل قطر الرأس. بعد قياس الابعاد نبدأ بقياس المسافات الغائرة ويجب ان تكون المسافات النافرة والغائرة التي يجب قياسها أقل من المسافات الحقيقية حتى نتمكن من اصلاح الاخطاء ان حصلت.

٤ ـ نحدد نسب الوجه بثلاث مسافات متساوية افقية ومن ثم نحدد الانف والجبين ويتم قياس النسب بواسطة (البيروكار) للوصول الى النسب الحقيقية. بعد ذلك نقوم بنحت التفاصيل.

ادوات النحت على الحجر:

اولاً: طاولة العمل:

يفضل ان تكون طاولة ألنحت على الحجر مستديرة الشكل ومن الخشب السميك وغالباً ماتكون على شكل اسطوانة قطرها مابين ١ ـ ١,٥م وتنزلق على رولمانات لندورها بالشكل الذي نريد.

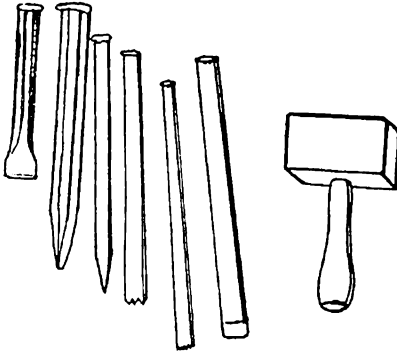
ثانياً: الازاميل:

١ ـ المنقار: وهو على انواع إما ان يكون بشكل اسطواني وله رأس مضلع او ان يكون مقطعه مستطيلاً او له رأس مدبب.

وتستخدم هذه الازاميل في اعمال التشذيب وتستخدم ايضاً في النحت على الحجر القاسي كالبازلت.

٢ ـ المسنن: انواعه متعددة ومقاييسه مختلفة مقطعه مستطيل وله في نهايته رأس مبسط مسنن كالمشط يستعمل في تسوية سطح الحجر قبل التنعيم.

٣ ـ المبسط: وهو ازميل رأسه مبسط ولكن مقطعه كالسكين وله نفس الوظيفة السابقة.



ادوات نحت الحجر

ثالثاً ـ ادوات القياس:

الشينكار او مقياس الابعاد:

وله عدة رؤوس منه مايثبت على الجانبين او يثبت من الامام وهناك رؤوس تبقى ثابتة على النموذج وعليها تؤخذ المسافات بدقة وعادة مايستعمل في قياس الابعاد للنحت على التماثيل النصفية (البورترية).

ـ الزاوية: هي زاوية قائمة معدنية تستعمل في المنحوتات الهندسية.

ـ الفرجال: الفرجال انواع منها ماهو مستقيم ومنها مقوس للداخل ومنها مقوس للخارج ويستعمل في معرفة القياس.

ـ مقياس الزئبق: يستعمل لقياس ميل السطح وفيها اذا كانت السطوح عمودية او افقية تماماً وغالباً مايستخدم في نحت الحجوم الهندسية.

وهناك اجهزة حديثة يستعملها النحات لتسهيل عمله وخاصة في النحت على الحجر القاسي.

رابعاً ـ ادوات الطرق:

١ ـ المطارق الصغيرة للطرق على الازاميل وهي على شكل متوازي المستطيلات.

٢ ـ المطرقة المسننة: وهي مطرقة عريضة ذات رأسين على شكل المشط وتستعمل هذه المطرقة في توضيح سطوح الحجر.

٣ ـ المطرقة المهدة: مطرقة ذات رأس مشطوف وآخر اسطواني تستعمل لتشذيب السطح بمساحة كبيرة.

٤ ـ مطرقة التنعيم: وهي على شكل متوازي المستطيلات مقطعها مربع، ويمتاز سطحها بتقسيمه الى نتوءات على شكل مربعات صغيرة رأسها مدبب، تستعمل لتنعيم السطح قبل ان نطرقه بالازميل.

ـ جهاز الضغط الكهربائي (الكومبرسور):

. يستطيع النحات تركيب الازاميل في رأس الجهاز وتتم عملية الحفر على الحركة الآلية للجهاز ويوجه النحات الازاميل حسب الشكل المراد نحته.

وهناك اجهزة كهربائية دقيقة تستعمل في نحت النماذج الدقيقة.

ـ ترميم التمثال:

عند ترميم التمثال واعادته الى النموذج الاصلي او ترميم الاجزاء المكسورة وجمعها يُحتاج الى الخبرة والمهارة في هذا المجال.

ويتم اصلاح الاجزاء المكسورة بواسطة الاسمنت او الجبص او خليط الحجر الصناعي بما يتناسب ولون التمثال المكسور ويجب ان نحسب النسب بين المسافات وشكل وقوف التمثال في حالته الطبيعية. ويفضل ان نعرف العصر التاريخي الذي ينتمي اليه التمثال اذا كان أثرياً.

نحت الخشب

الخشب مادة لينة سهلة التشكيل ويتميز بأنه اخف وزناً من الحجر والمعادن الاخرى وأليافه تسر الناظر وتوحي باحـــاس جمالي آخاذ.

ويعتبر الخشب من أهم المواد الجيدة في النحت.

وقد برع الصينيون والهنود بنحت معابدهم، ونحت المصريون القدماء بعض تماثيلهم من الخشب ومانزال آثارهم باقية حتى يومنا هذا. ونحت الاغريقيون اكثر منحوتاتهم من الخشب والتي تعتمد على الرموز والاقنعة. وابدع العرب في نحت الخشب وخاصة نحت الخشب البارز وهذا مانشاهده في اغلب الاماكن الاثرية وخاصة في المساجد والبيوت القديمة ولكي يكون عملنا ناجحاً في مجال نحت الخشب لابد من معرفة بعض الاصول عن هذه المادة.

أنواع الاخشاب:

١ ـ الاخشاب اللينة والمتوسطة بطراوتها وسهولة استعمالها ومن انواعها:

الصنوبر ـ الارز ـ الصفصاف ـ الحور ومن افضلها الصنوبر.

٢ ـ الاخشاب القاسية:

وتتميز بقساوتها ومتانتها ولكن ذلك لايعني انها صعبة الشغل ومن أهمها:
الزان ـ البلوط ـ السنديان ـ الجوز ـ خشب الورد.



عمل نحتي من خشب البلوط

وستتكلم عن أهم الاخشاب المتوفرة محلياً والصالحة للنحت:

١ - **خشب البلوط**:

وهو من افضل الاخشاب لأغراض النحت المباشر والنحت البارز والزخارف والوانه بين البني الفاتح والبني الغامق وتموجاته جميلة وهو صعب الشغل لكنه يمتاز بأنه خشب صقيل ويدوم طويلا.

٢ - **خشب الجوز**:

وهو خشب صلب وخشب الجوز جميل المنظر وله عروق عريضة مع بعض الشرائط الرمادية او السوداء التي تمنحه شكلاً متميزاً وتوجد فيه ضروب غامقة او فاتحة اللون، ويحتاج الى عناية خاصة اثناء التجفيف كي لايتشقق ويفضل استعماله في النحت المباشر او النحت البارز لما له من صفات جيدة وخاصة من الناحية الجمالية. ولأخشاب الجوز انواع كثيرة وأحسنه خشب الجوز التركي.

٣ - **خشب الزيتون**: ثقيل قاسي، متوسط الصلابة، سهل الشغل لون قلبه بني فاتح معرق بالخضرة ويتميز بجماله ويستعمل للنحت المباشر.

٤ - **خشب الصفصاف**: ان خشب الصفصاف طري وابيض اللون وخفيف كما انه سهل الشغل.

٥ - **اخشاب الاشجار المثمرة**: وتتميز اخشابها بالتجانس الشديد المائل الى الاحمرار وهو سهل الشغل ويصقل بصورة ممتازة كما أنه قاس ومقاوم للتآكل يستعمل للنحت لجمال خشبه ومن انواعه خشب المشمش والاجاص البري.

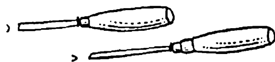
كيف نحضر الخشب بعد القطع:

١ - نزيل القشرة من الجذوع بواسطة القدوم.

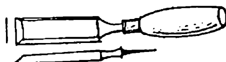
٢ - ننقع الجذوع في ماء يحوي بعض المحاليل الكيميائية المعقمة مثل توتياء النحاس للقضاء على الطفيليات والجرائيم.

٣ - نضع الجذوع في مكان جاف بعيداً عن الرطوبة واشعة الشمس كي لايؤدي لتشققها حتى تتبخر مياه الخشب ويجف ببطء.

٤ - طلي الجذوع بمادة القطران او بالزيوت النباتية اذا كانت معدة للاستعمال في الهواء الطلق وحذار من استعمال الخشب قبل ان يجف تماماً.



إزميل نحت على شكل زاوية



إزميل نحت مستو

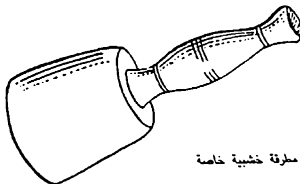








إزميل نحت مقعر بدرجات مختلفة



مطرقة خشبية خاصة

ادوات نحت الخشب:

١ ـ ادوات النشر منها اليدوية للأعمال الصغيرة ومنها المناشير الكبيرة للكتل الضخمة والمناشير اليدوية منها:

منشار الشرح ـ السراق ـ الساحقة ـ منشار الذيل.

٢ ـ ازاميل متنوعة تستخدم في نحت الخشب.

٣ ـ المطارق منها: مطارق خشبية ومعدنية وبلاستيكية. ويفضل المطارق المصنوعة من مادة الرصاص.

٤ ـ القدوم: ويستعمل لقطع وتقشير الجذوع.

٥ ـ ادوات الثقب: واستعمالها قليل في النحت على الخشب ومن المثاقب اليدوية التريل او المثقب الامريكي.

٦ ـ ادوات التنظيف: وتشمل المبارد بأنواعها واوراق الزجاج الخشنة والناعمة.

٧ ـ ادوات الربط والشد:

هناك ثلاثة انواع في مسك وشد الكتل الخشبية منها: المقمط (المامط) ـ الشداد ـ مربط البراغي.

العناية بأدوات النحت على الخشب:

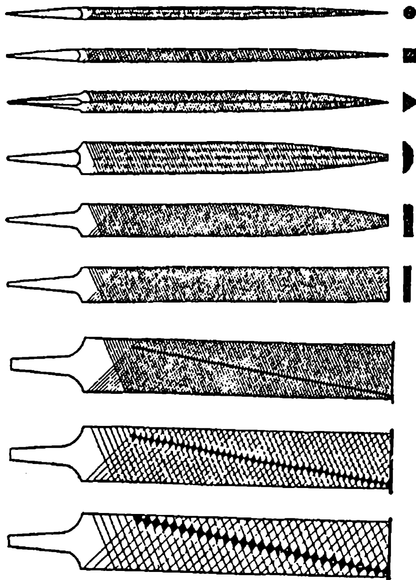
للحفاظ على ادوات النحت وصيانتها يجب ان نتبع مايلي:

١ ـ يجب ان نتجنب الاستعمال الخاطىء للازاميل.

٢ ـ جلخ سن الازاميل بواسطة المجلخ الألي عندما يصبح لون المعدن ازرق وذلك بغمر الازميل بالماء بعد الجلخ لأن ارتفاع درجة حرارة الازميل تؤثر على قساوته.

٣ ـ نطرق على يد النصاب الخشبي بواسطة المطرقة الخشبية.

٤ ـ ابعاد الادوات عن الاماكن الرطبة وطليها بمواد حافظة تحميها من المؤثرات الجوية.



المبارد انواعها وقياساتها

طريقة نحت الخشب:

١ ـ نحضر نموذج من الطين (ماكيت) للعمل المراد نحته من الخشب.

٢ ـ نضع الكتلة الخشبية على طاولة العمل وبشكل افقي ويفضل تثبيت الكتلة الخشبية في المربط.

٣ ـ نرسم الشكل على احد سطوح الكتلة الخشبية بوضع جانبي بواسطة الحوار اذا كانت الكتلة جذع شجرة او بواسطة قلم الرصاص اذا كان سطح الخشب أملس.

٤ ـ نأخذ الازميل الذي تقعره نصف الدائرة. ونضرب عليه بواسطة المطرقة حتى نقلل الاضافات الخارجة عن الرسم ويجب ان تكون ضربات الازميل بشكل معاكس للألياف الخشبية حتى لاينشق الشكل.

٥ ـ ندور التمثال ثم نرسم من جديد الشكل الامامي ونخفف الاضافات ببطء ونتابع العمل من الجانب الى خلف التمثال.

٦ ـ نأخذ الازميل المتوسط القعر ونبدأ بتسوية السطوح ثم نعيد استعمال الازاميل الاصغر حجماً حتى نحصل على الشكل المطلوب.

٧ ـ نستعمل المبرد الخشن عند الضرورة لتسوية بعض السطوح الظاهرة وتنعيمها ويمكن تنظيف النتوءات البسيطة التي تظهر على اطراف الياف الخشب بواسطة اوراق الزجاج الخشن او الناعم.

ترميم العمل:

قد يحدث اثناء العمل ظهور بعض الشقوق نضع كمية من النشارة المتبقية مع قليل من الغراء ثم نمزج هذه النشارة مع الغراء فنحصل على المعجونة ثم نسد الشقوق ويجب ان يكون المكان المراد لحمه بشكل هندسي متوازي المستطيلات وان تكون الياف المكعب بنفس اتجاه التمثال المنحوت.

طلي الخشب:

اذا كان في الخشب شقوق نطلي الخشب بمعجون فيلر مع صبغة اهراء مع قليل من زيت الكتان ويترك لمدة ساعة او ساعتين ثم يحك بورق الزجاج ثم يطلى بالسيلير ونتركه اكثر من اسبوع ثم نعاود الحك بورق الزجاج ثم تعاد العملية بدهن السيلير ونتركه ايضاً نفس الفترة ثم نطليه باللاكر بعد تمديده بالنفط.

ويمكن طلي الخشب بزيت الكتان حيث يبرز جمالية التموجات في الخشب. ويمكن طليه ايضاً بمادة اللاكر.

وللمحافظة على الاعمال الخشبية المطلية بالدهان الزيتي، يراعى في تنظيفها الامور التالية:

١ - عدم استعمال الماء المغلي لأن الحرارة تساعد على اذابة الطلاء.

٢ - تجنب استعمال المواد المذيبة للطلاء كالتربنتينا.

٣ - عدم استعمال الماء البارد لأنه يجعل الصابون يجمد بسرعة فيلتصق بالخشب ويجعله خشناً ويعطي الطلاء لونا معتماً.

٤ - عدم استعمال المواد الخشنة او المخدوشة لأنها تجرح الطلاء وتذهب بريقه وتسبب تشوه منظره.

٥ - تجنب استعمال القلويات (كالصودا) فهي تؤثر عليه تأثيراً سيئاً.

٦ - عدم استعمال الماء بكثرة اثناء غسله وتجنب غسله بدون داع لأن كثرة البلل يؤثر في الطلاء.

طرق اعداد:

١ ـ الشمع العسلي:

يوجد منه في السوق على شكل كتل او رقائق. ويوضع في محلول البنزين بنسبة ٢ ـ الى ١٠ في قنينة من الزجاج ويترك فترة من الزمن ويجب ترك قليل من الفراغ في الزجاجة تحاشياً لانفجارها.

٢ ـ غراء الخشب:

يوجد في السوق غراء ابيض جاهز ولكن الغراء الحيواني افضل منه ويمكن تحضيره على الشكل الآتي:

نضع قطع صغيرة من الغراء في وعاء خاص بنسبة ٣ ـ الى ٤ من حجم الوعاء مع اضافة الماء الساخن اليه ونضع الوعاء على النار ويجب ان يكون التسخين بطيئاً في البداية حتى تظهر الرغوة عليه.

٣ ـ الكاماليكا:

تهرس الكاماليكا الهشة والتي غالباً ماتكون حمراء او صفراء ونضعها في قنينة زجاج او بلاستيك ثم نضيف اليها الكحول التجاري الازرق بنسبة ١ ـ الى ١٠ اما اذا كانت الكاماليكا بيضاء فنضع الكحول الابيض النقي ثم نضع القنينة في مكان دافىء او في حمام مائي ساخن.

تعليم الاطفال فن النحت

يتمتع الاطفال كثيرا بالتشكيل فكثيراً مانرى الاطفال وهم يشكلون اعمالاً من الرمل على شاطىء البحر وقد نراهم يلعبون بالتراب في الحقل وحتى نحقق لهم مايرغبون نحضر لهم معجون البلاستسين ويوجد في السوق على شكل قوالب صغيرة وكبيرة وبألوان مختلفة.

ويتميز هذا المعجون بأنه مادة لينة لا تجف اذا تعرضت للهواء ويمتاز ايضاً بسهولة استعماله ونظافته.

نطلب من الاطفال ان يشكلوا اعمالا تتناسب مع اعمارهم ونضع امامهم حمامة او بطة او هرة.. او التشكيل الذي يريدون.

ونرى بعض الاطفال الموهوبين يفضلون النحت المباشر.

يمكن صب الجبص في علبة كرتون مقوى او نحت قطعة صابون.

نرسم الشكل المطلوب مثل بطة او ارنب ثم نحدد المناطق البارزة والغائرة في الشكل ثم ينحت الجبص بواسطة موس صغير.

ويفضل ان لا نغير او نعدل في الشكل الذي ينحت لأن ذلك يطمس شخصية الطفل.

كيف نعتني بالأعمال النحتية:

اولاً: العناية بالاعمال البرونزية:

البرونز هو معدن اسمر قاتم يمتاز بلمعته الجميلة.

١ - ينظف بالماء الدافىء والصابون ويمسح بقطعة نسيج واذا كان هناك نقوش فمن المستحسن استعمال الفرجون الناعم.

٢ - يمسح اثر الصابون بالماء البارد.

٣ - يجفف بقطعة قماش نظيفة جافة.

٤ - يدهن بطبقة من الزيت.

٥ - يلمع بقطعة قماش نظيفة.

ثانياً: العناية بالاعمال النحاسية:

١ - يغسل النحاس بالماء الساخن والصابون.

٢ ـ نزيل اثر الصابون بالماء.

٣ ـ نفرك النحاس بملح الليمون وقليل من حمض الخل لأن الحموض تزيل الاوكسيد وبالتالي تزيد من لمعان النحاس.

٤ ـ نشطف اثر الحامض بالماء.

٥ ـ يجفف النحاس جيداً بخرقة ناشفة نظيفة.

ثالثاً: العناية بالاعمال الخشبية:

يوجد في الاسواق بخاخ خاص يستعمل كمنظف وملمع للموبيليا وللمنحوتات الخشبية ومن مميزاته:

١ ـ تنظيف الخشب وتغذيته.

٢ ـ التلميع بسهولة.

٣ ـ يحفظ لمعانها لمدة طويلة.

٤ ـ يحمي الخشب من البقع اللاصقة.

٥ ـ يحميها من الغبار.

كيف نعرض الأعمال النحتية:

يستحسن ابراز او عرض الاعمال النحتية بصورة تلفت النظر، فبذلك نتمكن من تقييم جمالها اما اذا رغبنا ابراز اعمال فنية معينة فيجب علينا انارتها بالضوء الطبيعي والاصطناعي معاً.

وفضلاً عن ذلك، فعندما نعرض اعمال نحتية على قطعة اثاث أو رف، ينبغي ان نتجنب وضعها على هيئة تشكيلات متناظرة او محورية او متواترة، فمثل هذه التشكيلات تقلل من جمال هذه الاعمال وتبرز التشكيل ككل.

والافضل فصل العمل عن مثيله ومحيطه، وعندئذ يبرز جماله بروزاً واضحاً ويجب ان لا نقحم الاعمال النحتية في الغرفة والا بدت الغرفة كأنها متحف بل ينبغي توزيعها اعتماداً على تناغمها وانسجامها، واستناداً الى الذوق السليم.

وبشكل عام ينبغي ان يكون لون الارضية مخالفاً للون الاعمال نفسها فمثلاً اذا كانت الاعمال الفنية مصنوعة من الخشب فمن المفضل عرضها في خزانات خشبية مطلية باللاكر.

تصميم العمل النحتي

تصميم العمل النحتي

اولاً: طبيعة مشكلة التكوينات ذات الثلاث ابعاد (الحجم، الكتلة، الفراغ):

اننا لا نهتم في حالة الاشكال ذات البعدين الا من زاوية واحدة بالنسبة للمشاهد وهي ان يكون للتصميم وجه واحد، وهذا يجعل امره سهلاً. . حيث يمكن حل جميع المشكلات في اطار الوجه الواحد.

وليس هذا مايحدث عند وضع اشكالنا في فراغ حقيقي. . اذ ينبغي علينا عند عمل الشكل النظر اليه من جميع الأوجه ونفس الشيء يؤديه المشاهد. . الذي لايمكنه استيعاب او تقدير الشكل دون النظر اليه من جميع الاماكن. . وهذا يعني شيئاً واحداً له مغزى كبير، وهو اننا لا نتعامل مع نظام واحد ثابت من العلاقات المتداخلة، وهناك ولا شك نظام اساسي واحد وهو من الجهة المادية للتصميم، غير ان لهذا التكوين الواحد عدة وجوه مختلفة، يكوّن كل منها تكويناً في حد ذاته. أضف الى ذلك ان كل وجه يجب ان يوصلنا الى الوجه الآخر وخلافاً للتكوين ذي البعدين الذي يجب ان يظل ثابتاً في نطاق مسطح الصورة، نجد ان التكوين لاينجح مهما تكون درجة تأثير احد أوجهه وذلك مالم يوصلنا الى استكشاف نفس العلاقات في جميع الأوجه، وهذه المشكلة جديرة بالاهتمام.

ولهذا السبب توضع القاعدة التي يعمل عليها النحات على محور متحرك وعليه ان يدير التكوين دائماً اثناء العمل لكي يدرسه من جميع زواياه ويصبح لكل سطح او استدارة فيه قيمة او تعبير جديد.

ثانياً: العناصر المرنة للتصميم:

مامعنى كلمة مرن من الناحية الحرفية، تعني شيئاً يمكن تشكيله وعادة يكون بالأيدي فالطين مرن، كما ان الشمع مرن ايضاً.

والاشكال التي يمكن اخراجها من هذه المواد لها خصائص اخرى.

ولما كانت ذات ثلاثة ابعاد فهي على هذا الأساس توجد في الفراغ.. وعندما يسقط عليها الضوء ترى كنموذج من ضوء وظلال.

ونعني بذلك ان العناصر الأساسية التي يمكن ان نبني فيها نموذجاً ذات ثلاثة ابعاد، مما نشكلها باليد او بالأدوات او بالآلات، مادة مرنة.. وتنقسم هذه العناصر الى ثلاثة اقسام.. تؤلف بعضها مع بعض اثناء العمل عنصراً مرناً رابعاً غير مادي.

١ ـ المجسمات:

ونقصد بالمجسم الشيء الذي له حجم ويعبر عنه بالاسقاط في ابعاد الفراغ الثلاثة.. وقد يكون المجسم صلباً تماماً في كتلة حجر، او قد يكون مفرغاً مثل الفخار.

٢ ـ المسطحات:

للمسطح من الناحية الهندسية بعدان، طول وعرض. ولكننا لانستطيع التعبير عنه في الفراغ من غير اعتبار السمك ايضاً. ويكون عليه حينئذ ان يوجد كمادة.. ولذلك يكون الفرق بين المسطح والمجسم شيئاً نسبياً.

٣ ـ الخطوط:

للخط من الناحية الهندسية بعد واحد فقط هو الطول ونحن لانستطيع التعبير عن هذا الطول بالمادة من غير اعطائه سمكاً..

على هذا الأساس إن كتلة اي شكل والذي ينظر اليه كخط انما هو مسألة نسبية.

٤ ـ الفراغ:

وينشأ عن فاعليات العناصر المادية الثلاث السابقة عنصراً آخر هو الفراغ.. والفراغ في حد ذاته عنصر مرن.. ويستعمل هذا العنصر كوسيلة من وسائل التشكيل الفراغي.

والنحت كالعمارة ـ فن يعتمد على الحجم في الفراغ، وتنظيمه من الخارج بعكس العمارة التي تُنظم من الداخل والخارج.

. وأغلب التماثيل المصنوعة من الحجر او الخشب عبارة عن كتلة منظمة نظاماً يتأثر بالشكل الاصلي للكتلة. والفنان الذي يواجه بكتلة الحجر او قطعة الخشب إما ان يحافظ على الشكل الاصلي للكتلة وبذلك يصبح التمثال قوياً ثابتاً، واما ان يوافق الكتلة ويحذف منها، وعلى ذلك فانه يزيد من حركة التمثال في الفراغ.

والنحت بأنواعه سواء أكان نحتاً في الحجر أم تشكيلاً بالصلصال فهو فن يكتسب قوته من بساطته ووضوحه، كما انه فن تذكاري. ويختلف عن العمارة في انه غالباً مايمثل الانسان او الحيوان، وهي عناصر تسهل على الفنان عملية التنظيم.

وعندما يبتكر الفنان شكلاً ما مستعملاً أية خامة فانه لايقلد المظهر الخارجي للطبيعة، ولو أن الطبيعة تكون نقطة البداية فهو يستخلص بعض التنظيمات من أجزاء الشكل كالرأس والجذع والاطراف. والنحات في هذا التنظيم كالمهندس المعماري الذي يبدأ عمله بالاحجام وتنظيم علاقاتها مع بعضها وخاصة الاسطوانة والكرة. وعند استقرار هذه العلاقات، فانه يدرس الفاتح والغامق (الظل والنور) ثم الخط، فالفتحات كالعين والفم التي تكون الظلال، اما الاجزاء البارزة فتتلقى الضوء، فتعاقب الظل والنور يولد حركة وحيوية للشكل. فاذا وجدت هذه الاختلافات في السطح بشكل بسيط كان التنويع الموجود في هذا السطح تنويعاً خفيفاً ايضاً، واذا كان التنويع نتيجة تفاصيل طبيعية فان هذا يُحدث تغيراً سريعاً في الظل والنور، وهذا بالتالي يحدث حركة في السطح تكون على حساب الحجم، أما الخط فلا يظهر في الاحجام الاسطوانية، على اننا اذا درنا حول التمثال فاننا نلاحظ ان العين ترى حدوداً او محيطات للشكل. وتتغير هذه الحدود والمحيطات عند تغيير موقفنا من التمثال بحيث نلاحظ صفات خطية تقوْد

حركة الكتل، وهناك وجه آخر للصفة الخطية يظهر في ذراع مرفوع او ممدود مثلاً ويحدث تأثيراً خطياً خاصاً في التصميم.

والسطح عنصر آخر من عناصر تنظيمات النحت. وسطح الخامة المستعملة لأي نوع من انواع النحت له اثر كبير في التأثير النهائي. فسطح حجر الجرانيت مثلاً خشن محبب، والمرمر معرق وشفاف، والخشب ذو الياف، والصلصال خشن غير منتظم والبرونز عاكس لامع. وهناك مالا يحصى من الصفات الكامنة في طبيعة كل خامة والطرق التي تجهز بمقتضاها. ويمكن الحصول على نتائج منوعة من تجاور الاساليب المختلفة في الاداء على السطح كتجاور المساحات الخشنة والناعمة مثلاً.

وينقسم النحت الى ثلاثة فروع كما أسلفنا سابقاً..

١ ـ النحت كامل التجسيم.
٢ ـ النحت البارز.
٣ ـ النحت الغائر.

١ ـ أما النحت كامل التجسيم فمعناه ان للتمثال ثلاثة ابعاد.

٢ ـ أما النحت البارز فهو الذي تكون فيه الاشكال البارزة ملتصقة بالارضية.

٣ ـ أما النحت الغائر ففيه تكون الاشكال غائرة في الارضية وهو أقل استعمالاً والنحت يعتبر تكويناً عضوياً، ليس فقط كعمل في حد ذاته ولكن لما ينقله من خبرة الحياة. يقول «ميشيل انجلو» : (ان الحياة تبدو كأنها تتحرك داخل الحجر) وهذه الجملة لها معنى اعمق من الظاهر، لأن النحات العظيم بعيد كل البعد عن محاولة تقليد الشكل الظاهر للطبيعة فهو يجعل الخامة مشبعة بالحيوية وبالصفات التي لايمكن ان تحددها الكلمات ولكنها تحس احساساً وليد الانفعال، هذه هي الصفة التي تعيش وتكمن متلازمة مع صفة التكوين العضوي.

خصائص التكوين المرن:

لمعظم التكوينات المرنة تصوران شكليان واضحان.. يمكن ان نفكر فيهما من الخارج ومن الداخل. ولبعض الاشكال ناحية شكلية واحدة.

ويتركز الاهتمام غالباً على الهيئة الخارجية فقط كما في النحت.

الاشكال المغلقة والمفتوحة.

١ ـ الشكل المغلق:

للتكوينات المرنة صلة مباشرة بالاختلافات بين الاشكال المغلقة والمفتوحة ولنبحث ماذا يعني الشكل المغلق.

ان بعض التكوينات المرنة تظهر مغلقة بغلاف بسيط، يكون في الغالب هندسياً في طبيعته، ففي النحت وبخاصة في الحجر او الخشب يحاول بعض الفنانون عادة المحافظة على ان يظهر الغلاف النهائي مستمداً من شكل الكتلة. ومن الامثلة على ذلك اعمال «جون فلاناجان» فلقد كان دائماً يجمع احجاراً من الطبيعة مما توحي اليه اشكالها بموضوع معين ثم يخرج من تلك الفكرة بأقل عملية حفر ممكنة محافظاً على الأساس الطبيعي لهيئة الشكل بقدر الامكان.

ومن اعماله التي توضح ذلك تمثاله «يونس والحوت» ولايقصد من وراء ذلك ان عليك ان تحصل على غلاف جاهز للشكل ولعل تمثال النمر «جاجوار» من عصر ماقبل الكولومبي قد نحت من قطعة من حجر بيضاوية الشكل او من كتلة مكعبة. ولكن مما لاشك فيه ان قوة الغلاف البيضاوي هي التي تحكم الشكل النهائي.

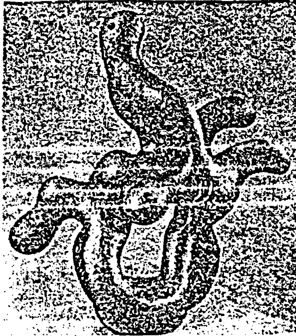
ان بعض الاشياء تقبل المعالجة بهذه الطريقة والبعض الآخر لايقبلها.



يونس والحوت جون فلاناجان

٢ ـ الشكل المفتوح:

ان قوة دفع حركة العناصر للشكل تعمل إما في اتجاهه وإما بعيداً عنه. والتكوين المميز هو الذي يتحقق فيه مايشابه نظام نمو الاشكال في الطبيعة وهذه الاشكال ليست منعزلة عن الفراغ المحيط، بل تنفذ فيه. ومن الصعب دائماً معرفة مدى فاعليتها فيه. ويصعب تحديد الفاصل بين كل من فكرتي الداخلي والخارجي للشكل. . اذ أن كليهما يميل الى الارتباط بالآخر حتى انه يتعذر علينا القول ايهما الداخلي، وأيهما الخارجي، ويوضح تمثال «الانقاذ» من عمل «ليشتيز» نفس فكرة النوع المفتوح. فالكتل فيه مفتوحة. . وهي أشبه بخلايا نحل مزودة بفراغ متداخل وتمتد كما لو كانت اطراف «أميبا» تدور في الفراغ المحيط. . وليس من الممكن تحديد اي غلاف مغلق لها. فالاشكال محكومة بالحركة الديناميكية التي تخرج من مدار مركزي وهمي ثم تعود اليه مرة اخرى.



«الانقاذ» جاك ليبشتيز

اساسيات تقنية النحت

صناعة القالب

قبل ان نبدأ بشرح صب القالب في وقتنا الحالي نذكر ان هناك ثلاثة انواع من القوالب التي استعملت في العصور القديمة.

١ ـ القالب البسيط:

استعمل في فترات تاريخية مبكرة في صناعة الادوات مثل الازاميل والفؤوس. حيث يمكن حفر الشكل المطلوب في الحجر او تشكيله في الفخار بواسطة ضغط التشكيل المطلوب في عجينة الفخار ثم شيّها لتصبح فخاراً.

٢ ـ القالب المكون من اكثر من جزء:

وهذا يتلاءم مع صناعة القطع الاكثر تعقيداً من النوع الاول مثل الخناجر او التماثيل البسيطة الشكل، ويجب ان يتوافر في هذا النوع مكان لصب المعدن وفتحة لخروج الغازات والهواء الموجود بداخل القالب عند الصب، ويمكن ان يطور اضافات في هذا النوع حسب الحاجة.

٣ ـ الصب بطريقة الشمع المفقود:

تستعمل هذه الطريقة لصناعة القطع المعقدة ذات التفاصيل مثل التماثيل ذات الزخارف الدقيقة.

ويمكن تلخيص هذه الطريقة كالتالي:

يتم عمل الشكل المطلوب من الشمع وتحفر عليه جميع التفاصيل المطلوبة ويسمى هذا «بالنموذج» يغطى هذا النموذج بطبقات من عجينة الفخار حيث

تطبع عليها جميع التفاصيل المنحوتة معكوسة (مثلاً النافر يصبح غائراً وهكذا) ويسمى هذا بـ«القالب» ويجب ان يكون هناك دعائم لتماسك النموذج مع القالب، كما انه من الضروري وجود فتحتين احداهما في الجزء الاعلى من القالب لصب المعدن المصهور والاخرى في اسفله من اجل التخلص من الشمع الذائب والغازات في اثناء عملية الصب. يوضع النموذج والقالب في فرن ذي حرارة عالية حيث يذوب الشمع او يحترق ونحصل على قالب من الفخار المفرغ من الداخل وهنا يمكن ان نصب البرونز المصهور بداخله ليأخذ شكل النموذج تماماً ومن اجل التوفير في استهلال المعدن يمكن صناعة تماثيل مفرغة من الداخل وذلك بأن يتم عمل شكل تقريبي من الرمل ثم يغطى بطبقة من الشمع التي يتم حفر التفاصيل عليها. ومن ثم تتبع الخطوات نفسها السابقة الذكر، وبعد ان يتم الصنع يمكن استعمال اداة حادة فيتخلص من الرمل الموجود في داخل التمثال من ثقب في اسفله.

ويلاحظ عند النظر تحت مجهر وجود طبقة رقيقة من الشمع على السطح الخارجي للقطع المصنوعة بهذه الطريقة.

يكون الشكل العام للقطع المصبوبة بأي من الطرق الثلاث السالفة الذكر غير منتظم تماماً، ومن اجل ان تأخذ شكلها النهائي وفي المرحلة الاخيرة يتم طرقها او بردها.

ويمكن ان يتم الطرق والقطعة البرونزية باردة ولكي تكون العملية اسهل اذاً يتم تسخين القطعة المصنوعة اولاً ثم طرقها، ولايعطي طرق القطعة شكلها النهائي فحسب بل إنه يعطيها صلابة ايضاً.

تشكيل البرونز:

من المعروف ان الانسان القديم قد توصل الى اضافة معادن مثل الزرنيخ والقصدير الى النحاس بنسب تتراوح بين ٣ ـ ٢٠٪ تقريبا مما أدى الى الحصول على البرونز، ومن أهم الصفات الجديدة لهذه السبيكة انها ذات صفات ميكانيكية جيدة خاصة من حيث الصلابة وقابليتها الجيدة للطرق، كما انها تتصف بقابليتها للصب من حيث ان فترة التحول من حالة السيولة الى الصلابة تصبح اطول منها فيما لوكانت نحاساً فقط. والصفة الاخيرة تفسح مجالاً أوسع في التحكم في عملية الصب في قوالب.

وتقسم صناعة القالب الى نوعين اساسيين:

١ ـ القالب الهالك: ونحصل بواسطته على نسخة واحدة لأحد الاعمال النحتية ويستعمل غالباً للاعمال الفنية.

٢ ـ القالب المستديم او الحي او المدروس: ونحصل بواسطته على مئات النسخ للنموذج وغالباً مايستخدم للأعمال التجارية.

المواد والادوات المستعملة في القالب الهالك:

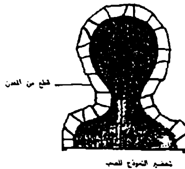
جبص ـ وعاء بلاستيك ـ قشر قنب او خيش ـ زيت نباتي طازج ـ صابون سائل ـ مسطرة معدنية ـ قصاصات من معدن التوتياء ـ مشحاف ـ صبغة ملونة او نيلة غسيل زرقاء ـ بنس ـ ازاميل مختلفة ـ فرشاة دهان عادية ـ قفازات جلدية ـ كاماليكا.

نوعية الجبص المستعمل:

جبص الصب ناعم وابيض منه السريع الجفاف ومنه البطيء وهناك جبص طب الاسنان وهو أنصع بياضا وأخف وزنا ويستخدم في المنحوتات الصغيرة والدقيقة الا انه غالي الثمن ولمعرفة مدى صلاحية الجبص للصب نجري تجربة اختبار للجبص فاذا تفاعل بسرعة ويدل على ذلك سرعة تسخينه ونلمسه باليد والا اعتبر فاسداً غير صالح للصب.

تحضير الكاماليكا:

نحضر قشور الكاماليكا ونسحقها ثم نملأ قارورة زجاجية بنسبة ٣/٢ من الكحول الازرق التجاري ثم نضيف اليها مطحون الكاماليكا ثم نتركها فترة من الزمن حتى تذوب الكاماليكا في الكحول.



تحضير النموذج للصب

مراحل عملية صب القالب الهالك:

١ ـ نحضر قطع التوتياء طول القطعة بين ٣ ـ ٤ سم بحيث تكون منحرفة بشكل حاد باتجاه النموذج ثم توضع وتصف على طرفي النموذج بعد تقسيم النموذج الى قسمين او ثلاثة وربما اربعة حسب الفراغات الموجودة في النموذج والغرض من قطع التوتياء هو عمل عازل حتى نتمكن من فتح القالب دون صعوبة تذكر. ثم نحضر قطع من ليف القنب او الخيش ونقصها بشكل دائري.

خطوات العملية:

١ ـ نضع كمية من الماء في وعاء من البلاستيك ثم نذيب فيه النيلة الزرقاء والغاية من هذه العملية تجنب تشويه النموذج.

٢ ـ نأخذ الجبص ونرشه من بين الاصابع ببطء فوق الماء الملون حتى يصبح الجبص على مستوى سطح الماء ثم نغمس يدنا وهي مفتوحة الاصابع وبطنها يلامس قاع الوعاء ثم نحرك يدنا بشكل دائري حتى يتشكل لدينا عجينة سائلة.

٣ ـ نرش الجبص الرائب بالتساوي على سطح النموذج بشكل سريع ثم نحضر عجينة او اكثر حسب الضرورة وتكون العجينة الثانية أسمك من العجينة الاولى حتى يمكننا ان نحصل على طبقة من الجبص بسماكة ٢ سم وتكون اطرافها بسماكة ٤ سم ونترك ٢ مم لنتمكن من نزع قطع التوتياء بواسطة الكماشة.

٤ ـ نلصق بالجبص بعض القطع الخشبية طولاً او عرضاً او قطع من قشر القنب او الخيش اذا كان النموذج كبيراً حتى نتمكن من شد التمثال عند فكه وحتى نستطيع حمل القالب.

فك القالب:

نزيل الصفائح المعدنية (التوتياء) بواسطة الكماشة باتجاه الاعلى بعد ازالة الصفائح نصب الماء بين الفواصل لتسريب الماء والهواء الى القالب بعد ذلك نطرق بواسطة المطرقة الخشبية على الازميل بحذر وفي نفس الفترة نحاول تفريغ الطين من اسفل القالب ثم نشد القالب الى الخارج بواسطة قطع الخيش او القطع الخشبية ونستعمل الادوات المعدنية الخاصة بالتفريغ. قد يتبقى بعض الطين في بعض الفجوات يمكن ازالتها بضغط الماء حتى نرى لون النيلة الازرق ثم نترك القالب ليجف قليلاً في الهواء ثم نقلب القالب.

تجهيز القالب للصب:

بعد تنظيف القالب من الشوائب ندهن بواسطة الفرشاة القالب بالكامالكا حتى يصبح القالب ملساً من الداخل ثم ندهن القالب بزيت الكتان او القطن النيء او ندهن القالب بالصابون مما يزيد في عزل القالب. ثم نطابق اجزاء القالب بتجميعها بحيث تصبح قطعة واحدة ونحاول ربطها بألياف الجوت والافضل ربطها باحكام بواسطة الاطار الداخلي للدراجة لمتانته ومرونته وسهولة فكه ثم نحاول اغلاق بعض الفتحات بالطين او معجون البلاستسين حتى لايتسرب الجبص الرائب ثم نقلب القالب ونسنده حتى لايقع. ونضع تحته جرائد او نرش قليلاً من الجبص حتى يسهل علينا تنظيف الارض.

نحضر الجبص ثم نملأ الوعاء البلاستيكي الى نصفه بالماء ثم نقوم برش الجبص بفتح اليد كالمنخل ونستمر في عملية الرش حتى يصل الجبص الى مستوى الماء تماما ثم نحرك الجبص بواسطة اليد حتى يتشكل الرائب الجبصي.

نوزع الجبص بسماكة متساوية على كافة اجزاء قطع القالب مع تحريك القالب يميناً ويساراً حتى نضمن دخول الجبص الى الفجوات ونعاود صب الجبص حتى يصبح الجبص مساوٍ لمستوى قاعدة القالب ثم نترك القالب لمدة ١٢ ساعة حتى يتفاعل ويتماسك الجبص.

عندما نجد ان العمل بحاجة الى دقة نبطء عملية الصب باضافة بعض قطرات من حمض الليمون على الخلطة وبالعكس يمكن الاسراع بالتفاعل بتسخين الماء.

كسر القالب:

يضرب بازميل عريض مشطوف الحافة بواسطة المطرقة الخشبية الاماكن الفاصلة بالطين او معجون البلاستسين ويجب ان يكون الازميل عامودي والضرب من الاعلى الى الاسفل وبحذر شديد خاصة عندما نصل الى لون النيلة الزرقاء خشية اصابة النسخة.

ترميم النسخة:

نفحص التمثال فاذا وجدنا فيه اضافات او خطوط زيادة في الجبص نحذفها بواسطة المنشار او المبرد ويمكن استعمال ورق الزجاج في بعض النواحي. اما

الفراغات الصغيرة فيمكن ترميمها باعداد كمية قليلة من الجبص البطيء باضافة قطرة من حمض الليمون وترميم النواقص ان وجدت.

هناك طرق اخرى للصب الا انها تحتاج الى مختص وممارس في عملية الصب.

ـ ملاحظة: يتوقف نجاح الصب ونظافة النسخة على مهارة الصباب ونجاح الصب يحتاج الى خبرة وممارسة في عملية الصب.

صناعة القالب المستديم او المدروس

يطلق عليه ايضاً القالب المعقد او القالب المدروس ويتكوّن القالب في اغلب الاحيان من قطعتين كبيرتين تحتضن الاجزاء الصغيرة المؤلفة لعكس الشكل وتسمى «الحاضن» ويستعمل النحات هذا القالب لانتاج اكبر عدد ممكن من النسخ وغالباً ماتستخدم لأعمال الصب التجارية او لسهولة الصب مادة معدنية مثل البرونز ـ النحاس الاصفر ـ الحديد او البوليستير.

ـ طريقة العمل:

١ ـ نحضر كتلة من الطين ونفردها بواسطة الرابوق (عصا اسطوانية) حتى نحصل على سماكة الطين ١ ـ ٢ سم وتكون السماكة حسب حجم القطعة المراد صبها ثم نضع النسخة على ظهرها بشكل مستوٍ حتى نصل الى منتصف القطعة فيبدو عندنا الوجه الامامي الاعلى للشكل. ثم نبني جدار من الطين بحيث لايتساقط على الارض او نضع لوح زجاجي كما في الشكل.

٢ ـ نحضر خلطة الجبص بعد تحديد شكل كل قطعة وحجمها، ونستعمل الصابون كمادة عازلة بعد تحضير القطع بشرط ان لا نترك بين القطع فجوات يمكن ان يدخلها الماء.

٣ ـ نقيم حوضاً من الطين حول القطع المصبوبة بسماكة تعادل الحاضن وبعد تجهيز الحاضن نكون قد أنجزنا القسم الاول من القالب ثم نحفر الارقام بواسطة السكين على ظهر كل قطعة اذا كان القالب معقداً.

٤ ـ نجهز القالب والنسخة بحيث يصبح القسم المنجز الى الاسفل والقسم الاخر الى الاعلى ثم نقوم بتنظيف السطح المكوّن من الحاضن والقطع بحيث

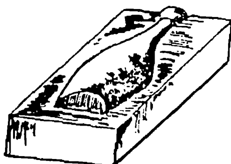
يصبح بشكل مستوٍ ونظيف ثم ندهنه بالصابون كمادة عازلة ثم ننشىء القطع كما فعلنا في الطريقة الاولى ويجب علينا ان نترك مكاناً معيناً فارغاً لصب الجبص.

٥ ـ نقيم حوضاً من شرائح الطين بنفس سماكة الحاضن بالقسم الاخر.

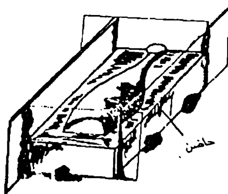
٦ ـ ندهن القطع بمادة عازلة ويجب ان تكون سماكة الحاضن متناسبة مع حجم القطعة وثقل القطع المكونة ثم نترك مسكات من الاسلاك بقطر ١٠ سم ويجب ان نقوي الحاضن بواسطة الخيش او خيطان القنب.

يمكن ان نستعمل حالياً الجبص مع الأليستومير لسهولة العمل ولمرونة المطاط وخاصة في صناعة القوالب المعقدة.

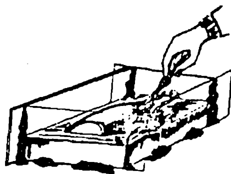
مراحل صناعة القالب المستديم



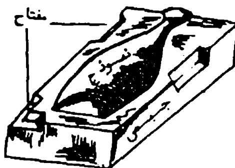
شكل (١)



شكل (٢)



شكل (٣)



شكل (٤)

صناعة القالب من البلاستيك

من المواد التي تصلح لعمل القالب:

الاليستومير: وهذه المادة تتحول الى سائل بواسطة الحرارة المنخفضة حيث يسكب على النموذج الجبصي.

ويستخدم الاليستومير في صناعة القالب المستديم او المعقد لسهولة انتزاعه بسبب خاصيته المرنة وسهولة التحكم في الفجوات وعن طريق هذه المادة يمكن صب مئات من النسخ من الجبص والحجر الصناعي والاسمنت. ويمتاز الاليستومير باستعماله عدة مرات بتقسيمه الى قطع صغيرة وتسخينه ليتحول الى سائل يمكن استعماله مرة اخرى.

تحضير قالب الاليستومير:

١ ـ نضع النموذج الجبصي بشكل افقي حيث نظهر نصف النموذج الى الاعلى، ثم نشكل طبقة من الطين تكون بسماكة القالب والحاضن ويبقى الجزء المكشوف.

٢ ـ نغطي النموذج الجبصي بطبقة من الطين الطري «كالعجين» المرن والغير قابل للامتصاص باليد ويجب ان تكون سماكته هي نفس سماكة الاليستومير الذي سنقوم بصبه ثم نترك نتوءاً اسطوانياً لصب الاليستومير ونتوء اسطواني صغير لخروج الغازات المتبقية الناتجة عن التسخين عند صب الاليستومير في القالب.

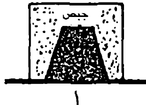
٣ ـ نترك مكان في الشكل لصب الجبص في عكس القالب المطاطي للدلالة على مكان صب الاليستومير ويكون كذلك بمثابة مرتكز له في جوف الحاضن.

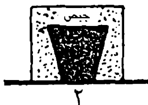
يمكن استعمال نوع آخر من المطاط الذي يدعى «اليستومير سيلكون» اذ يجف المطاط بمجرد تعريضه للهواء.

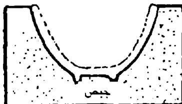
الغراء الحيواني: يمكن استعمال الغراء الحيواني للاشكال البسيطة اذ يستعمل محل المطاط لأن مقاومته ضعيفة ويحتاج الى دقة وصبر بالعمل.

طريقة العمل:

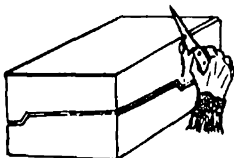
نضع قطع الغراء العادي في ماء ساخن ونغليها حتى يصبح القوام سائلاً لزجاً ثم نقوم بصبه في الاماكن المرغوبة وباضافة الجيلاتين يصبح الغراء اكثر صلابة.











شكل (٥)

صناعة نسخة البلاستيك:

لقد حل البلاستيك والبوليستر مكان الكثير من منتجات المواد المعدنية لخفتها وسهولة نقلها وكلفتها القليلة. وقد استفاد النحات المعاصر من هذه المواد واصبح يستعمل البلاستيك في كثير من المنتجات.

وهناك عدة طرق لصناعة النماذج بعضها يعتمد على تقنية كبيرة مثل حقن البلاستيك في القوالب الكبيرة عن طريق آلات معينة مثل (الترمومروماج) وهي تحتاج الى ممارسة وخبرة وتستعمل على نطاق تجاري.

وهناك تقنية حديثة باستعمال المواد التي تدخل في صناعة البلاستيك وخلطها بمواد اخرى تكون اكثر جمالاً ومتانة من البلاستيك.

منها البوليستر:

ويتشكل البوليستر من المواد الاساسية التالية: المات ـ الرزين ـ الكازاليتور ـ الياف الزجاج ـ الالوان ـ المواد العازلة ـ والاتربة التي يمكن استعمالها مع بعضها بمقادير معينة.

لاعداد النسخة او النموذج بالنحت المجسم نتبع الخطوات التالية:

١ ـ ينبغي ان ينفذ القالب المجزأ بدقة تامة.

٢ ـ نحضر صفائح من البلاستيك بسماكة ١ ـ ٢ مم وذلك حسب شكل وحجم النموذج.

٣ ـ نأخذ كل قطعة من اللب المجزأ للقالب ونضعها على صفيحة من خشب البلاكية.

٤ ـ نملأ جوانب القطع بالطين ثم نرش مادة بودرة التالك حتى لايلتصق بالبلاستيك.

٥ ـ نحاول ثقب كافة اجزاء اللب بواسطة ريشة رفيعة وطويلة بالمثقب الآلي.

٦ ـ نجمع اجزاء اللب على بعضها ثم نجري عملية الرتوش بمادة الطين لأماكن التجميع بين هذه القطع التي تصبح مغلقة تماماً بمادة البلاستيك ثم نجري عملية الضغط بواسطة آلة الترمومروماج.

٧ ـ بعد الانتهاء ومضي الفترة المحددة نقوم بفصل القالب عن اللب المعبأ بالبوليستير.

٨ ـ يستعمل في هذا القالب المجسم البوليستير القائم وعند وجود عيوب بالقالب يمكن بواسطة خلطة من البوليستر السريع الناشف او بواسطة الالوان اصلاح ذلك.

٩ ـ ويمكن استعمال بودرة حمراء خاصة توضع على قطعة من الجوخ وحك المكان عندما يفقد البوليستير شفافيته.

١٠ ـ عندما يكون العمل صغيراً فيمكن ملؤه بخلطة البوليستير بطريقة القالب المجوف.

تشكيل قالب البوليستير للنحت البارز:

نعد القالب بمادة الجبص بواسطة القالب المستديم او بواسطة القالب الهالك. واذا كانت المادة المنفذة ميدالية او نحت بارز، ندهن القالب بالشمع العسلي كمادة عازلة ثم ندهن بالفرشاة الطبقة الاولى من خلطة الرزين الشفاف ونترك المادة تتفاعل لمدة تزيد عن يوم كامل ثم نخلط الرزين مع الالوان لتكوين الطبقة الثانية ومن ثم نضع قطع الزجاج الصوفي في خلطة الرزين لتقوية نسخة البوليستير ثم نتركه فترة من الزمن ليتم تفاعل المواد المخلوطة.

تشكيل قالب البوليستير للنحت الغائر:

يستخدم في الاعلان البارز والمجسم بواسطة صفائح البلاستيك التي تعد بواسطة الشاشة الحريرية المبسطة. وعند تحضير القالب للنموذج المطلوب:

نعمل حاضن من الجبص للبلاستيك المضغوط للسيطرة على شكل القالب حيث يعتبر البلاستيك من المواد العازلة للبوليستير ثم نعد خلطة البوليستير لتحضير النسخة المطلوبة.

استعمال مادة الاسمنت في صنع التماثيل:

يستعمل الاسمنت في صب الاعمال الكبيرة لما يتميز به من صلابة ومقاومة لعوامل الطبيعة.

الخامات وادوات العمل:

اسمنت ـ رمل خشن وسط ـ رمل ناعم ويفضل ان يكون الرمل خالياً من الشوائب ـ شبك اسلاك بسماكة ٢ ـ ٤ ـ ٦ مم حسب حجم العمل وسماكة النموذج.

طريقة العمل:

١ ـ ندهن القالب من الداخل بمادة الكاماليكا.

٢ ـ نحضر الخلطة الاولى من الاسمنت بنسبة ٣/٢ اسمنت الى ٣/١ رمل ونجري عملية المزج بين هاتين المادتين اللتين ستكوّنا الشكل الخارجي للنموذج وتكونا على احتكاك مباشر مع عوامل الطبيعة ثم نوزع الاسمنت على كامل اجزاء القالب وذلك بسماكة ٥ ـ ٧ سم وبعد يوم كامل نرش القالب بالماء.

وفي اليوم الثالث نخلط الاسمنت مع الرمل الوسط الخشن بنفس النسبة السابقة.

٣ ـ نجهز الشبك الحديدي بما يناسب شكل اجزاء القالب.

٤ ـ نجمع اجزاء القالب ونربطها مع بعض وتدعى هذه العملية بالتطابق بعد وضعه ضمن الحاضن الكبير وقد نستعين برافعة للتجميع والربط ثم نقوم بجمع هذه الاجزاء مع اللب الاسمنتي بواسطة اسلاك معدنية ١٠ ـ ١٢ ـ ١٤ مم. وقد نقيم قواطع حديدية داخل العمل ونلحمها مع بعضها بواسطة اللحام الكهربائي.

٥ ـ نرش العمل من الداخل بالماء عدة مرات لمدة تزيد عن اسبوع.

٦ ـ نضع القالب مع لب الاسمنت بالوضع الطبيعي ثم نزيل الحاضن مع القطع المكونة لاجزاء القالب اما في حال كون القالب هالك فنقوم بعملية تكسير القالب.

٧ ـ يفضل ان يكون العمل المنفذ بالاسمنت من الاشكال البسيطة والقليلة النتوءات. يمكن ان نضيف بعض الالوان الى الاسمنت لتلوينه وخاصة اذا كنا نريد لوناً يشبه الوان حجر الجرانيت او البرونز.

الصب بالحجر الصناعي:

يفضل بعض النحاتين ان يستعملوا مواد شبيهة بالاحجار الطبيعية من حيث اللون والصلابة.

أما أهم المواد المستعملة في خلطة الحجر الصناعي فهي:

اسمنت ابيض ـ اسمنت اسود ـ كسر حجر ـ رمل بحري ـ رمل ابيض ـ كسر بازلت ـ كسر رخام ـ كسر مرمر احمر.

ويفضل ان يكون الحجر الصناعي مليئاً حتى يكون صلباً.

خطوات العمل:

١ ـ نحضر اجزاء القالب ونطليه بمادة الكاماليكا حتى يصبح القالب ملساً وخاصة النتوءات.

٢ ـ نحضر الخلطة الاولى وتكون من الاسمنت الابيض والاسمنت الاسود ونشكل هذه النسبة بحسب لون الحجر الذي نريد ثم نضيف الرمل الناعم او

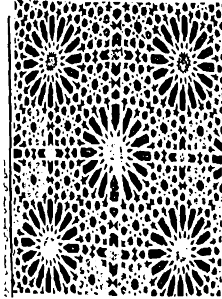
الرمل البحري مع كسر الرخام الناعم. ثم نضع هذه الخلطة على حواف القالب بسماكة ٧ ـ ١٢ سم.

٣ ـ نصب كامل القالب بخلطة تكون اكثر خشونة من الخلطة الاولى.

٤ ـ نفك القالب حيث يكون ملمسه الخارجي ناعم واذا اردنا ان يكون الحجر خشناً نطرقه بواسطة المهدة.

تعشيق الزجاج

اهتم اجدادنا العرب بهذا النوع من الفن فقد ابدعوا بفنون الافاريز والاشكال الهندسية المفرغة والملونة بالزجاج الملون الطبيعي بألوانه الزاهية: الاحمر والاصفر والاخضر والازرق. . وزينوا نوافذ المساجد والكنائس والحمّامات وبعض القصور. ولايزال هذا الفرع من التراث الفني يلقى الرواج والاستعمال وخاصة في مجال نحت الديكور.



تعشيق الزجاج

اما ماهي الادوات المستعملة في هذا الفن:

١ ـ وعاء لتحضير الجبص.

٢ ـ آلة حادة نصل.

٣ ـ مبرد ناعم جداً.

٤ ـ مبرد ذنب الفار.

٥ ـ مطرقة صغيرة.

٦ ـ الماسة لقطع الزجاج.

٧ ـ ورق زجاج خشن وناعم.

أما الخامات التي يجب استعمالها فهي:

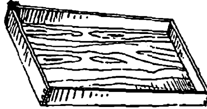
١ ـ جبص جيد.

٢ ـ اطار من الخشب قياس ٥٠ × ٨٠ سم.

٣ ـ مسامير رفيعة صغيرة.

٤ ـ قطع زجاج ملون.

٥ ـ غراء ابيض.



إطار الخشب

طريقة العمل:

١ ـ نحضر الاطار الخشبي وندق مسامير على محيطه من الخارج ويجب ان تكون المسامير ظاهرة وان يكون احد طرفي الاطار غير مثبت ليسهل نزع الاطار الخشبي بعد صب الجبص.

٢ ـ نغلق اطراف الاطار بالمعجون البلاستسيني او الطين حتى لايسيل الجبص خارج الاطار.

٣ ـ نحضر الجبص الجيد ونصبه داخل الاطار وليكن سائل ومرن.

٤ ـ نترك الجبص داخل الاطار فترة من الوقت حتى يجف قليلاً ويتماسك.

٥ ـ نضع فوق سطح الجبص ورق الكربون ثم نضع التصميم الذي نريد ثم نطبع الشكل.

٦ ـ نثقب في وسط كل وحدة زخرفية بواسطة المثقب ثم نفرغ الجبص بأي آلة حادة حتى تتفرغ كامل الوحدة الزخرفية ثم نكرر العملية في الوحدات الزخرفية حتى تفرغ كامل الرسوم المعدة للتفريغ.

٧ ـ ننظف اطراف الخطوط بالمبرد الناعم ونستعمل مبرد ذنب الفار لتنظيف الخطوط الدائرية وننظفها اخيرا بورق الزجاج الخشن والناعم.

٨ ـ نقلب اللوحة الجبصية ثم نأخذ الزجاج الملون والمناسب ونضعه في الفتحة المناسبة ولتكن أوسع قليلاً من الفتحة المفرغة ثم نضغط عليها قليلاً الى اسفل ثم نلصقها بالغراء.

٩ ـ عند الانتهاء من العمل نثبت هذه اللوحة الجبصية في اطار من الخشب.

ملاحظة: قد يقسو الجبص اذا تركته فترة من الزمن يمكن ان تطريه باضافة قليل من الماء الحاوي على حمض الليمون او الخل وصبه على الجبص قبل بدء العمل.

تلوين او تعتيق الجبص:

ندهن الجبص بدهان الاساس الابيض مرتين او ثلاث ثم ندهنه باللون المناسب.

الموجز في تاريخ فن النحت

النحت البدائي

من الملاحظ ان أغلب اعمال وتصرفات الانسان البدائي القديم كانت تسيطر عليها حاجة بيولوجية هي المحافظة على الذات وعلى أساس حاجته، فكانوا يصنعون تماثيل طينية للحيوانات ثم يصيبونها بالسهام. فقد أحصيت ١٣٩ إصابة في رقبة تمثال طيني لأسد، وعُملت هذه التماثيل بطريقة بسيطة وسريعة خصيصاً لهذا الغرض والقصد هو أن يحصل الصياد على قوة سحرية على الحيوانات الحقيقية التي سيذهب الى صيدها بعد ذلك ويمكننا ان نتصور مبلغ سرور هؤلاء البدائيين وهم مجتمعون حول تمثال الحيوان يضربونه بالسهام. ولهذا الغرض نفسه رُسمت حيوانات من غير رؤوس وآذان وأعين، إذ لم يهتم نحات ماقبل التاريخ بالوجوه بل اهتم بمميزات الجسم كالصدور والافخاذ في المرأة مثلاً. والمعتقد ان هذه التماثيل الصغيرة تمثل آلهة الأمومة، على انه من الجائز ان يكون الفنانون البدائيون قد ارادوا فقط تصوير الاشياء التي يقدرونها من الناحية الجنسية او الجمالية.

وقد وجد ثمانية تماثيل من العاج في فرنسا وستة من الحجر وواحد من العظم وأجملها تمثال امرأة من العاج ارتفاعه /١٤٧/ مللبمتر وعرضه /٦٦/ ملليمتر. وقد اكتشف اخيراً تمثال من حجر الجير يمثل الأمومة ولو ان هذا التمثال لايعتبر



قطعة نحتية من عصر الباليوتيك

اجمل قطعة فنية ولكنه مهم لما فيه من تفصيلات تمثال الطبيعة ويعرف باسم فينوس ولندروف وكان هذا التمثال يمثل المثل الاعلى للجمال الأنثوي كما يراه الرجل في هذا المكان في العصر الحجري. يمتاز هذا التمثال بطول الشعر والطريقة الخاصة في تصفيفه وربما كانوا يثبتون الشعر بالطين وهذه الطريقة تدل على ان هؤلاء الناس كانوا على درجة من التقدم في تجميل الجسم.

وفي وسط افريقيا وغربها ازدهر فن بدائي لأقوام يمتلكون الحساسية الفنية في اعلى درجاتها، وقد أثرت فنون هؤلاء الاقوام في الفن المعاصر وخاصة بالنسبة لرواد الفن التكعيبي.

النحت المصري القديم

اهتم المصريون القدماء بصنع التماثيل وكانت في بدايتها تصنع من الصلصال ثم تحرق ثم استخدم العاج في عمل تماثيل لنساء عاريات بقامات طويلة وخصور نحيلة، وبدأ المثّال المصري بصنع التماثيل من الحجر وهو المادة التي تناسب عقيدتهم في خلود التمثال ليكون بديلاً للجثة اذا قدر لها الفناء، ولم يكتف المثّال المصري في عمل تماثيل للانسان فقط وانما صنع ايضاً تماثيل للحيوان والطير لوضعها في المقابر او المعابد او الهياكل.

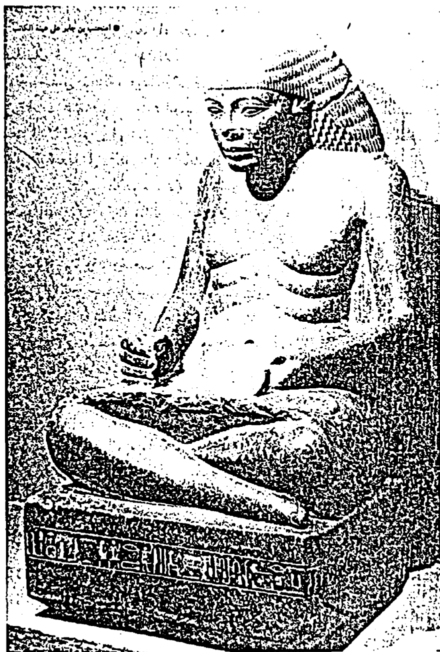
ويعتبر عصر الاهرام «الاسرة الرابعة والخامسة» من أزهى عصور فن النحت المصري. وكان المثالون يصنعون تماثيلهم من الحجر والخشب وكانوا يلونونها لتصبح اكثر محاكاة للأصل الطبيعي ويضعون في العين بلوراً صخرياً يشع دائماً بنور الحياة وقد وضعت الأسس التي يقوم عليها فن النحت والتزم الفنان بأوضاع تقليدية منها الوقوف والسجود والجلوس والركوع والتربيع.

ونلمس ان المثال المصري استطاع ان يحقق اهدافه الفنية والدينية جنباً الى جنب مع معاني العظمة والخلود والسمو مستعملاً في ذلك ازميله البسيط، وكان يهدف الى ان يجعل الاحياء الذين يترددون على الحجرات الملحقة بالمقابر يرون ويلمسون تماثيل وصور يرون فيها موتاهم الاعزاء وكأنهم خرجوا من سباتهم يستقبلون القرابين ولاتبدو حركة في ملامحهم ولا اعضائهم.

ولعل هذا الجمال الصارم الجاد يأخذ بلب الناظرين اكثر من اي عمل فني آخر. وكانت التماثيل تصنع للآلهة والملوك والامراء وكبار القوم في اوضاع تقليدية ومن مواد صلبة. اما تماثيل التابعين فكانت تعالج دائماً بطريقة اكثر تحرراً ومواد اقل صلابة.

ومن اضخم ماصنعته يد المثّال في عصر الاهرام تمثال ابو الهول في ساحة الجيزة على شكل أسد ورأسه للملك خفرع باني الهرم الثاني، والتمثال كله نحت من الصخر على مقربة من المدينة الملكية.

ومن أشهر التماثيل التي تركها لنا هذا العصر تمثال الملك خفرع وقد وجد هذا التمثال المصنوع من حجر الديوريت الاخضر ضمن صف آخر من التماثيل للملك خفرع في معبد الوادي للهرم الثاني، وكتلة التمثال تتلاءم مع المحيط



● امنحتب بن حابو على هيئة الكاتب



الامير وزوجته نفرت ودع حتب

المعماري، كما يتصف بالهدوء والوقار والنظرة الثاقبة. ويشاهد خلف التمثال باشق ناشراً جناحيه يحمي الملك، وهذا الطائر رمز للإله حوروس. وقد وصل المثال المصري بهذا العمل الى قمة المجد الفني خلال العصور.

وهناك تمثال شيخ البلد وسمي بذلك لأنه يشبه شيخ البلد في وقت اكتشافه. ويخيل الينا وهو ممسك بعصاه انه ينجز عمله في تؤدة واطمئنان واعتزاز

بالذات وهو مصنوع من خشب الجميز وعيناه مرصعتان وحافتهما من النحاس الاصفر وبياضهما من الرخام وقرنيتهما من الحجر المتبلور أما أسنانها فرأس مسمار من النحاس الاحمر.

وتمثال الكاتب:

يمثل شخصاً جالساً متربعاً ينتظر أمر سيده اليه بالكتابة وقد وضع على رجليه ملفاً منشراً من ورق البردي وفي يده قلم من الغاب. والتمثال يوحي بفكرة الانتظار كما يظهر في شكل وجهه وسحنته وهو مصنوع من الحجر الكلسي الملون.

تمثال نفرت ورع حتب:

تمثالان جميلان للأمير وزوجته من الحجر الكلسي الملون وقد لبست الأميرة ثوباً محبوكاً يبرز محاسن جسدها.

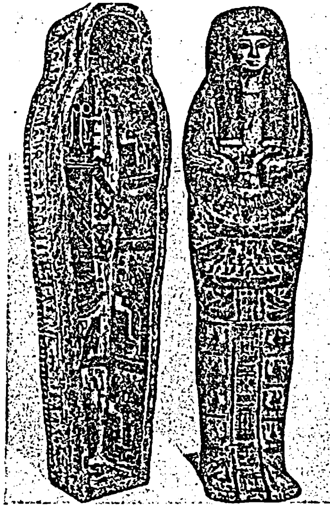
كما أن الدولة القديمة قد امتازت ببناء الاهرامات فقد امتازت الدولة الوسطى والحديثة ببناء المعابد ومن أجمل هذه المعابد معبد ابو الهول وفيه تماثيل الملكة على جانبي المدخل وكلها مصممة ببساطة كأنها كتل معمارية ومن أهم المعابد المنحوتة في الجبل معبد ابو سنبل الذي أنشأه رمسيس الثاني والمعبد كله منحوت في الجبل وليس فيه اي بناء، بل التماثيل والاعمدة كلها قطعة واحدة منحوتة في الجبل وفي واجهة المعبد اربعة تماثيل ضخمة تمثل رمسيس الثاني جالساً على كرسي ويبلغ ارتفاعها نحو /٢٠/ متراً وبجانب هذا المعبد يوجد معبد آخر اصغر منه تماثيله واقفة والتماثيل الضخمة المستعملة داخل المعابد وخارجها لها نفس تأثير الاعمدة وهي مكملة لها من الناحية المعمارية.

والتماثيل الشخصية للفراعنة والنبلاء تكشف عن اتجاه قوي نحو الطبيعة حيث يلاحظ على التماثيل ظهور بعض الصفات الفردية ومراحل العمر التي لم تكن تظهر في فن الدولة القديمة.

هذا الاتجاه نحو الطبيعة الذي بدأ من الدولة الوسطى عمل به فنانو تل العمارنة كما يشاهد في التماثيل الكثيرة للملك اخناتن والملكة والاميرات حيث كانت هذه التماثيل تتميز بالانسانية وابراز الصفات الشخصية والجسمانية.



تمثال رمسيس
الثاني



تابوت خشبي مزين بالنقوش يؤرخ للقرن الالف قبل الميلاد

واذا قارنا هذه التماثيل بتمثال خفرع او ورع نفرت مثلاً فاننا نجد الفارق كبيراً حيث فقدت هذه التماثيل الحيوية واليقظة والرصانة والجلال التي كانت تميز أعمال الدولة القديمة والتي كانت فيها الفردية ثانوية الى جانب المعاني الملكية، وكبديل لذلك اصبح الفنان يبذل طاقته ليعبر عن الصفات المميزة من الناحية الشخصية والعواطف والانفعالات والحياة العائلية.

يقول ماسبيرو إن المدرسة الصاوية «وهي مدرسة النحت التي نشأت في العصر المتأخر» لم تتبع طريقة مدرسة منف «مدرسة النحت في الدولة القديمة» الممتازة بدقتها الظاهرة في تماثيلها، ولا طريقة مدرسة طيبا «مدرسة النحت التي قامت في عهد الدولة الحديثة» التي تبدو فيها الصلابة والقوة والضخامة وانما عنيت باخراج اشكال رقيقة تمتاز اعضاؤها بالرشاقة والليونة ومع ذلك فقد ساد في العصر الصاوي تقليد تماثيل الاسرتين الرابعة والخامسة وكثيراً ماكانت تصنع تماثيل محاكية لهذه التماثيل ادق المحاكاة، وقد كانت الدقة والاسراف في الصنعة من مميزات الفن الصاوي.

وقد اجتذب الفن الصاوي فلاسفة الاغريق وفنانيهم تحدوهم الرغبة في النقل عن مصر والتعلم منها. والنماذج الاغريقية في التماثيل في القرنين السابع واوائل السادس قبل الميلاد استلهمت النماذج الصاوية بلاشك.

وقد انعكست الآية في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد اي في نهاية عهد الملوك الوطنيين وبداية عهد البطالمة حيث نلاحظ امثلة واضحة في نقوش المقابر وغيرها تدل على التأثر بالفن الاغريقي في عهد الانحطاط وظهور فن منحط على ان هذا الفن اخذ يظهر في ثوب جديد بعد أن مسته الصوفية المتأثرة بالعقيدة المسيحية في بداية القرن الثاني الميلادي.

عثرت بعثة الآثار المصرية مؤخرا على تمثال لـ«افروديت» آلهة الجمال عند اليونانيين في محافظة الغربية بمصر، وهذا التمثال يرجع الى العصر اليوناني الروماني.

إن هذا الاكتشاف يؤكد قيام الفنانين المصريين بصناعة التماثيل بأشكالها اليونانية والرومانية وانهم كانوا ذوي مقدرة فائقة وابداعية في هذا الفن.

والى جانب هذا التمثال تم اكتشاف تماثيل لاشخاص يمارسون رياضة المصارعة وكذلك بعض العملات التي ترجع الى نفس العصر.

النحت الفارسي القديم

إن اكثر مانعرفه عن الفن الفارسي مستمد مما عثر عليه من اطلال (برسبوليس) اصطخر حالياً ويظن انها ضاحية ملكية بناها الملك دارا وهي عبارة عن هضبة صناعية ضخمة مسطحها /١٣٥/ الف متر مربع وهي مرتفعة عن السهل بنحو /١١/ مترا أقيم فوقها مجموعة من القصور وصالات الاستقبال والصعود الى هذه الهضبة يكون بواسطة سلم مزدوج وعلى جانبي المدخل تماثيل ثيران ضخمة برؤوس آدمية.

والافاريز المنحوتة تلعب دوراً عظيماً في برسبوليس سواء من ناحية الاغراض الزخرفية او القصصية.

والسلم المزدوج الرحب الذي يعتبر مقدمة مثيرة لصالات الاستقبال مزخرف بافاريز ولوحات من الحفر البارز قليلاً، واللوحات مفصولة عن بعضها بكورنيش وتنتهي من اعلى بعرائش، ويوجد نموذج يمثل تفصيلاً للموكب الكبير للحرس الملكي والمساحات موزعة توزيعاً حسناً، وقد استخدمت اشكال الحيوانات استخداماً عرضياً.

ويتميز هذا الاسلوب بقربه من الاسلوب الاكدي ودقة القطع في الحجر سواء في قطع الاشكال ذات الاستدارة اللطيفة. او قطع التفاصيل التي تعتبر عملاً جميلاً في حد ذاته، والفن الفارسي يعتبر على هذا الأساس رمزاً للروحانية المجردة كما هي في العقيدة الدينية.

الفن الفارسي



حفر بارز يمثل جزء من موكب

النحت الهندي القديم

يعتبر النحت الهندي مكملاً للعمارة. والمعابد الهندية تُزخرف بالنحت البارز الذي يمثل القصص والزواحف والحيوانات الخرافية، والحيوانات المختلفة كالفيل والحصان وأقدم ماعثر عليه من النحت الهندي يعود الى ١٥٠ ق.م، ومعظم التماثيل في المعابد البوذية تمثل الإله في وضع جالس وساقه اليمنى فوق اليسرى في وضع يظهر بطن القدم.

اما المعابد البرهماتية فتحتوي على عدد كبير من تماثيل الآلهة: براهما، فيلشو وسيفا، وللإله سيفا اربعة اذرع وشارتها المميزة الثعبان الذي يلتف حول وسطها وتارة حول عنقها ومرة اخرى حول معصمها وقد تنوعت الزخارف الهندية فشملت الزخارف الهندسية والنباتية والحيوانية والرمزية التي تمثل شارات الآلهة.



النحت الهندي

النحت القديم في اليابان

أغلب التماثيل الطقوسية والاشكال الزخرفية المتنوعة التي ابدعها الفنان الياباني صنعت من الخشب والبرونز، وان وفرة الخشب في اليابان جعلت استعمال مايصلح للنحت متوفراً، وتكون اغلب التماثيل ملونة بلون الذهب ليتحقق التوافق داخل المعبد.

والنحت ازدهر مع دخول البوذية الى اليابان في الصين عن طريق كوريا، واعظم ماأنتج من نحت كان تحت تأثير العقيدة البوذية، وعلى ذلك فان موضوعات النحت واشكال التعبير كانت مشابهة لنظائرها في الصين مع اختلافات بسيطة ويتجه النحت الياباني في الغالب الى تمثيل الطبيعة



النحت الياباني

النحت الصيني القديم

عندما امتدت البوذية من الهند الى الصين في القرن السابع الميلادي أوجدت مثيراً جديداً دفع النحت خطوات عظيمة، وفي اعمال أسرة (واي) كان النحت حزيناً ولكنه مع ذلك كان يحمل ملامح روحية متميزة وفي عصر اسرة (تانج) ٦١٨ - ٩٠٧ م استمر النحت في اسلوبه التقليدي ولكن أدخلت عليه لمسات تقربه الى حد ما من الطبيعة.



النحت الصيني

النحت الساساني القديم

ان موضوعات النحت الضخمة التي انجزها الفنان الساساني في الصخر مباشرة تدل على انه سار في نفس المسلك الذي سلكه الفنان العراقي القديم ومن الشواهد على ذلك نقش على سفح الجبل المشرف على مقربة من مدينة برسبوليس مدينة (اصطخر الحالية). والموضوع يمثل شابور الاول ملك الفرس يمتطي جواده وامامه فاليران الامبراطور الروماني في وضع يدل على الهزيمة يطلب العفو والمغفرة. وقد نقشت هذه الحادثة بأوضاع مختلفة في اماكن عديدة ببلاد ايران تمجيداً لهذا الانتصار والفنان الساساني لايهتم كثيراً بالتفاصيل بقدر مايهتم باعطاء التأثير الكلي للموضوع في سطوح كبيرة معبرة ومن أهم ماأنتجه الفن الساساني الاواني المعدنية خصوصاً ماكان مصنوعاً من الفضة او البرونز، وقد وجدت كميات وافرة منها في جنوب روسيا وتركستان وشمال ايران ومعظم هذه التحف المعدنية زخارفها تمثل رسوماً للملوك في مواضيع مختلفة ومن بينها عدد فيه رسوم حيوانات وطيور ورسوم آدمية. ومن هذه الاواني اباريق على شكل فرس أو إوز.

ويمتاز الفن الساساني ببعده عن تقليد الطبيعة في تماثيله وهو في هذا المجال كان متأثراً بفنون العراق القديم.



النحت الساساني
يمثل شاهبور الثاني
يصيد الاسود

النحت الأتروسكي

جاء الأتروسكيون كما يظن من آسيا الصغرى. ومنذ القرن السادس بدأ الاتروسكيون يسيطرون على ايطاليا من مدنهم المحصنة كما كانوا على قدر كبير من المهارة في صناعة المعادن وتشكيل الصلصال. وقد اهتموا بالحياة الاخروية فأقاموا المقابر المبنية او المحفورة في سفح الجبل التي تشبه في داخلها المنزل الاتروسكي، وقد عثر داخل هذه المقابر على رسوم جدارية تخبرنا عن الحياة الاتروسكية. وقد صنعوا من الطين المحروق توابيت على هيئة الاشكال الآدمية المضطجعة لونت بألوان مناسبة مما يعتبر عملاً فريداً من أعمال النحت يمتاز بالحيوية والقوة.

وقد ابدع الاتروسكيون باستعمال الصلصال في كثير من منتجاتهم الفنية فصنعوا منه التوابيت كما أسلفنا والبلاطات المحروقة الملونة للاغراض المعمارية وبخاصة بلاطات السقف التي تشبه الاقنعة وكذلك انتجوا تماثيل من هذه الخامة مما يذكرنا بالأسلوب الاغريقي المبكر. ونرى في النحت الاتروسكي البساطة الفطرية التي تتميز بالقوة والجرأة والالوان الاساسية واستعمال المدركات الذهنية اكثر من المدركات البصرية.

النحت السومري والاكدي

بلاد مابين النهرين عبارة عن الارض المحصورة بين نهري دجلة والفرات. ويمكننا ان نميز في تاريخ هذا الوادي اربع ثقافات مختلفة (السومرية الاكدية، الأشورية، الكلدانية، الاخمينية الفارسية).

عانى السومريون والاكديون فقراً في الخامات فلم تمدهم البيئة بغير الطين وقليل من الخشب وندرت عليهم بالحجارة.

يغلب الحفر البارز على النحت السومري الاكدي وهو في المباني يخدم اغراضاً زخرفية او قصصية فمثلاً اللوحة التي تمثل الملك اورنامو ٢٤٠٠ ق.م مؤسس الأسرة الثالثة السومرية توضح مجموعة من الاشكال محفورة ببروز متوسط ومنظمة ببساطة في مجموعة متوازنة والمنظر يمثل الملك وهو يصب قرباناً في إناء يحتوي على نخلة مورقة، وعلى اليمين يجلس الإله (نانز) يحمل معولاً وصولجاناً وخيطاً للقياس يرمز بذلك الى اوامره الصادرة للملك باقامة معبد له. وفي المنطقة العالية من الصورة الثقيلة حسب العادة المتبعة في الوادي يلاحظ ايضاً بعض



ـ اكدى ـ تمثال من حجر الديوريت الملك جوديا ملك لاجاش

التقاليد الفنية التي عرفناها، كما نرى القوة وضخامة التجسيم والقطع من الحجر تم بمهارة كبيرة والاشكال سواءً الواقفة او الجالسة تكاد تملأ الفراغ مما أضعف قوة التأثير الزخرفي.

والنحت المجسم قليل بالنسبة الى الحفر البارز ويُظن ان سبب ذلك ندرة الاحجار. ومما وجد تمثال يعتبر من أحسن التماثيل التي عثر عليها المنقبون في

(لاجاش) وهو من حجر الديوريت يمثل الملك جوديا وكاهن لاجاش وهو جالس في وضع القرفصاء ويداه في وضع العبادة ويضع على رأسه غطاء من الصوف ونرى على رداء الملك بعض الكتابات التذكارية معلق بكتفه عباءة صوفية وتركت الاذرع عارية وربما كان وضع القرفصاء هذا يعود الى شكل كتلة الحجر التي نُحتَ فيها التمثال بالاضافة الى طبيعة الجسم نفسه والتفاصيل منحوتة باحكام ودقة كما نرى في غطاء الرأس والحواجب والعيون والفم والاصابع، ثم اضاف القماش سطحاً خشناً ليتضاد مع السطوح الرقيقة في الوجه والذراع العادي وبين هذين السطحين نجد سطحاً ثالثاً في اصابع اليدين والقدمين وفي ثنيات الملابس، واذا فحصنا التمثال بالكامل نجد أنه يتميز بنشاط ويقظة كما في التماثيل المصرية القديمة، وقد برعوا في حفر المنحنيات كما نرى في الاختام الاسطوانية. والخاتم يتكون من اسطوانة حجرية مخروطية ارتفاعها /٤/سم لتعلق في قيطان، وتُعمل الاختام من انواع الحجر المختلفة الالوان وقد تكون هذه الاحجار صلبة او هشة مثل العقيق ـ حجر الدم ـ المرمر. ويكون الحفر في هذه الاختام غائر حتى تظهر الطبعة المطلوبة اذا مُرر الختم على الصلصال اللين، فلقد كان السومري والاكدي يختم ويوقع خطاباته ووثائقه التي كانت تسجل على صفحات من الصلصال.

ونشاهد في ختم الملك سرجون ان على جانبي الشكل المتوسط اشكال خرافية راكعة بطريقة خاصة ويمسك احدهما إناء يتدفق منه مجريان مائيان، وفي الوسط نرى ثورين متدابرين لافتي رأسيهما ليشربا من الماء المتدفق من الاناء ويحملان على ظهريهما وعلى قرونهما كتابة باسم الملك سرجون، وفي الاسفل نرى خطوطاً متموجة ترمز الى الماء والمنظر كله يرمز الى ان المياه هبة الآلهة. وفي هذا الختم نلاحظ ان الاشكال مرتبة بنظام في مجموعات متصلة تربطها جميعها الخطوط المتموجة التي تمثل النهر. والاشكال تتضاد فيها السطوح الناعمة والخشنة تضاداً جميلاً. والتجسيم والحفر خاصة في الثيران يوضح الطبيعة بقوة وفي الوقت نفسه الاشكال التقليدية المستعملة في القرون والشعر والماء.

وعندما نتذكر صغر المساحة المخصصة للحفر فاننا نعجب بالمهارة العظيمة التي بدت في كل خط حُفر باليد.

النحت الاغريقي

يعتقد ان الموطن الاصلي للاغريق هو المناطق المحيطة ببحر قزوين، وقد هاجرت قبائل منهم الى شبه جزيرة البلقان حوالي ٢٠٠٠ ق.م، وحوالي ١٠٠٠ ق.م تم امتزاج هذه القبائل المختلفة: الاخاتية والدورية واليونية. وقد اطلق على سكان بلاد اليونان والجزر المحيطة بها (الهلانيون) اعتقد الاغريق ان لكل قوة من قوى الطبيعة إلهاً يوجهها وكانوا يعتقدون ان هذه الآلهة تسكن جبل «الأولمب» وجعلوها على صورة بشر كما اعتقدوا ان لها عواطف وغرائز انسانية. وكان أهم هذه الآلهة اثني عشر إلهاً على رأسهم (زيوس).

اذا تتبعنا الاغريق منذ اقدم العصور نجد ان الاغريقي كان يصنع تمثالاً للآلهة التي يعبدها وكان لهذه التماثيل قداسة عظيمة عنده وقد أوجدت الرغبة في اقامة هذه التماثيل دافعاً معمارياً وهو حفظ التمثال داخل بناء. وقد تطور هذا البناء من مكان لحفظ تمثال المعبود الى مكان جميل لحفظ التمثال مع اضافة النحت لتجميله من جهة ولتسجيل القصص الخاصة بهذا الإله من جهة اخرى.

وكان في متناول الاغريق كثير من الخامات كالخشب والرخام والعاج والمعادن وخاصة البرونز الذي استعملت منه كميات كبيرة جداً.

كان الغرض الاصلي للنحت الهلليني ان تكون زخرفته بارزة للعمارة، هذا عدا التماثيل المعبودة والتماثيل النذرية وتماثيل الابطال. واكثر هذه التماثيل صنع من نفس المادة التي صنع منها ولون بألوان مركبة لا طبيعية وعلينا ان نتذكر ان استعماله كان شائعاً في مصر وآشور وفارس وآسيا الصغرى وجزيرة كريت.

أما من حيث الصنعة فان النحات كان يحفر في الحجر مباشرة او يشكل الطين كما ان استعمال البرونز كان رائجاً كسبيكة تطرق فوق قالب من الخشب. والنحت القديم او الهندسي يعتبر نحتاً قوياً بالنسبة لشعب حديث نسبياً والفنان في سبيل التعبير استعمل اشكالاً بسيطة تتجه الى الهندسة ومع كل جزء ابتكر تقليداً يبتعد الى حد ما عن الشكل الطبيعي.

ومن امثلة التماثيل التي انتجت في هذه المرحلة تمثال هيراساموز تمثال من الرخام يعود الى ٥٥٠ ق.م ارتفاعه ٧ قدم.



تمثال برونزي لرأس الاسكندر الاكبر... يعود تاريخه الى القرن الثالث قبل الميلاد

يلاحظ على هذا التمثال انه مترابط ورشيق، وهو يمثل الآلهة واقفة في وضع امامي والاقدام متلاصقة مع بعضها والذراع الايمن ملتصق بقوة في الجانب والايسر مثني على الصدر، والتمثال متماسك ذو محيط قوي رقيق كأنه مسحوب لتثبيته بالقاعدة. الشكل السابق نفسه نراه بالنسبة الى الاشكال الجالسة في معبد ابوللو فان وزن الحجر والكتلة والتنظيم في الجوانب الاربعة للتمثال يعطي احساساً بالقوة والشموخ مما يذكرنا بتمثال خفرع.

واذا عدنا الى الفن المصري القديم نجد تمثالاً يسمى ابوللو من القرن السادس ق.م، هذا التمثال في وضع نرى فيه الرجل اليسرى متقدمة الى الامام (هذا مايميز النحت المصري القديم).

والصدر عريض مربع، والتمثال متماسك ومبني من عدد قليل من السطوح التي لها علاقة بكتلة الحجر، فوق هذه السطوح نرى التفاصيل التشريحية مرسومة بحفر سطحي والتعبير الجريء للشعر الساقط على شكل كتلة حادة الزوايا، ومع مرور الزمن اتجه التعبير نحو الطبيعة سواء في الوضع او التفاصيل، والعيون الجاحظة اخذت وضعها الطبيعي تحت تجويف العين واختفت الابتسامة المصطنعة كما تغير الشعر والملابس الى ثنيات عميقة كل هذا نراه في تمثال نذري لسيدة في الاكروبوليس في اوائل القرن الخامس ق.م من الرخام الملون ارتفاعه /٤/ قدم ولايزال التمثال في الوضع الامامي واليد اليسرى متروكة الى جانب الجذع وهي مقفلة كأنها تمسك شيئاً. والحفر البارز فيه جميع مميزات النحت المبكر، هذا عدا مسألة ازدياد البرونز في الحفر او انخفاضه ونرى حلاً لهذه المشكلة في افريز معبد دلفي ٥٢٥ ق.م. حيث نجد مجموعة من الخيول تشعرنا بحب الحياة واحساساً بقوة الفراغ وزيادة في التأثير الزخرفي وقد زاد وضوح الفراغ بمجموعات متوازية من المستويات الضحلة ذات حواف حادة لتأكيد محيط رقاب الخيل والاجسام والذيول، ويبدو ان الاجسام العريضة قد سيطرت على المستويات الرئيسية للشكل، ومع ذلك نرى التطور الذي سار فيه فن النحت مبتدئاً بالاشكال الهندسية البسيطة ذات التفاصيل التشريحية بما يحقق وحدة متكاملة ذات جمال زخرفي. وقد بدأ النحات يطور هذه الاشكال بملاحظة الطبيعة بحيث يجعل تماثيله اكثر واقعية وفي نهاية العصر المبكر والذي يسمى عصر الانتقال في هذه الفترة تمت اعمال عظيمة في النحت من هذه الاعمال تمثال قاذف القرص ميرون (الاصل

البرونزي غير موجود الآن) وهذا التمثال غير عادي في القرن الخامس ق.م وهنا نجد وصفاً سريعاً اخذ في لحظة معينة من عملية قذف القرص، استعمل الجسم الانساني ليقدم فكرته عن طريق مجموعة من الاقواس. ويبدأ سحبه القوس الكبير من القرص متحركاً على طول الذراع الايمن وقوس الصدر، وتنزل الحركة الى الذارع الايسر في اسفل حيث يمتد الى الرجل اليمنى ونشعر بقوة ان العين تمر بسرعة من الخلف الى القرص ويتحد مع هذا القوس ويقطعه منحنى على شكل حرف S الاجنبي يركز المحاور الرأسية من الصدر الى الرجل ـ مركز الثقل ـ والوجه بخلاف مانتوقع في مثل هذه الحركة لا تعبير فيه.

ويرى البعض ان النحت الاغريقي وصل الى غايته في نهاية العصر المبكر (الأركيك) ويعتقد آخرون ان هذه القمة في نحت البرثنون. والمهم ان نعرف ان نسبة جميع النحت في البرثنون الى فدياس مسألة فيها مراجعة وتمحيص. وأشهر تماثيل فدياس تمثال اثينا في البرثنون، وزيوس في معبد ألومبيا وكلاهما من الذهب والعاج. وقد اختفت التماثيل الاصلية من فترة طويلة.

ويمكننا ان نأخذ فكرة عن فن فدياس من زخارف النحت في البرثنون وهي الزخارف التي نعلم انها عملت تحت اشرافه. وبعضها عمله بيديه فعلاً، وزخارف النحت نجدها في ثلاثة اماكن فقط: البديمنت والميتوب والافريز الاضافي الممتد حول قمة حائط المعبد داخل السفينة.

وبوليكليتس نحات معاصر لفيدياس ومعروف عنه ولعه بالتناسب وهذا واضح في تمثاله حامل الحربة (يلاحظ ان لهذا التمثال قانون يحدد نسبة الرأس بسبع الجسم).

واسلوب فدياس وبوليكليتس ساد النحت الاغريقي خلال الجزء الاخير من القرن الخامس ق.م عندما أصبح هدف الاغريق اكثر اتجاهاً نحو المظهر الطبيعي. ويلاحظ هذا في تمثال للآلهة اثينا المنتصرة وهي تثبت صندلها في المعبد الخاص بها في اثينا ٤٢١ ـ ٤٢٥ ق.م.

وظل الفن الاغريقي مزدهراً حتى بلغ أوجه في القرن الخامس قبل الميلاد ولكنه مالبث ان اضمحل وتدهور إثر احتلال الغزاة الرومان لبلاد الاغريق وتحكم روما بتوالي الزمن على مناطق النفوذ الاغريقية القديمة وحمل الجنود الرومان الى

روما كميات كبيرة من الروائع الفنية التي استولوا عليها عن طريق النهب والسلب.

وعلاوة على ذلك فقد كان الصُناع المهرة الاغريقيون من جميع الحرف وخاصة النحاتون يتدفقون على روما. لذلك نجد ان الفن الروماني مستوحى من الفن الاغريقي. ومع ذلك فقد ظلت الثقافة الهيلنية (الاغريقية) سائدة في الشرق والغرب على السواء وتقع اجمل وازهي مراحل الفن الاغريقي في ثلاثة قرون تقريباً بين ٥٥٠ ـ ٢٥٠ ق.م. بالرغم من ان اغراض النحت الاغريقي المثالي قد تغير، فالتصميم وعدم الاستقرار والتعبير عن الاحاسيس وصل الى غايته في افريز معبد زيوس يوضح الحرب بين الالهة والعمالقة ونرى اثينا تتحرك بسرعة الى اليمين وتمسك احد العمالقة المنحنيين من شعره مرغمة اياه على الركوع على الارض والى اقصى اليمين «الارض» ام العمالقة تنظر الى اثينا في استرحام وفوقها النصر يتجه الى الالهة ليضع على رأسها التاج، وهنا نرى القوة والعنف. وقد توصل المثال الى ذلك باستعمال التضاد القوي كما يشاهد في خطوط الاتجاهات في جسم اثينا والعملاق، والمغالاة في التجسيم والتعبير العنيف في الوجوه. وهذا يفسر الذوق الفني في الثقافة الهيلينية.

كما يوضح الذوق الفني نحت فدياس، فاذا اردنا حركات عنيفة مع تفاصيل حقيقية فاننا نجد ذلك في البرجامون. واذا اردنا حركات هادئة وتفاصيل تشريحية متماسكة ومتصلة فاننا نجد ذلك في البرثنون.

وقد وصل التعبير الى غايته في تمثال افروديت سيراكوز وقد استطاع المثال ان يجعل الحجر يشبه اللحم الدافىء ومثل هذا ايضاً نجده في تمثال اللاكون في القرن الاول قبل الميلاد. ومع ذلك نجد ان بعض الفنانين حاولوا ان يعيدوا تأثير فن القرن الخامس ويتضح هذا الاتجاه في البساطة والمتانة والهدوء في تمثال افروديت ميلو التي توضح تعبير القرن الخامس في كثير من خصائصها.

وهناك تماثيل من الخزف ملونة بالالوان الأساسية الوردي والازرق واللازودي ومصنوعة من الطينة المحروقة تمثل الحياة العادية واكثر هذه التماثيل الصغيرة يمثل المرأة اليونانية في ازيائها المختلفة، وتسمى هذه القطع الصغيرة تاناجرا: نسبة الى المدينة التي اشتهرت بصناعتها.

النحت الروماني

بعد ان انتهت مرحلة النقل من التماثيل الاغريقية بدأ النحات الروماني يعمل جاهداً لتخليد عظمة الامبراطورية الرومانية وقد أقيمت التماثيل باسراف في الساحات والمباني العامة والخاصة. وكانت الحمامات الضخمة والقصور الفخمة بمثابة المتاحف للنحت الاغريقي سواء أكان اصلاً ام نسخة من الاصل الاغريقي مُعدلاً بما يناسب الذوق الروماني، على ان النحت الروماني يتركز في التماثيل الشخصية. وقد خلد النحت كثيراً من مشاهير الرجال وتجلت في تماثيلهم ملامحهم وعواطفهم واخلاقهم، من هذه التماثيل المشهورة تمثال يوليوس قيصر، واكتافيوس اغسطس.

ابرز صفات النحت الروماني انه واقعي ويعبر عن الفردية في أدق تفصيلاتها بحيث تحاكي الطبيعة تماماً دون ان يضفي عليها شيئاً من الشاعرية او الخيال.

أما تماثيل الآلهة فقد نقلها الرومان عن التماثيل الاغريقية على ان الفنان الروماني ابتكر التماثيل الرمزية كالتماثيل التي ترمز الى الانهار. ومن أمثلة ذلك تمثال نهر النيل، وقد عبر عن النهر برجل ضخم الجثة مضطجعاً على وسادة وقد ظهرت بجانبه رموز النهر الخاصة. وقد اضاف النحات الروماني الى هذا الرجل المضطجع تماثيل اطفال صغيرة تتسلق هذا الجسم الضخم رمزاً للأماكن المصرية في هذا العصر وقد نجح الفنان الروماني في عمل تماثيل الاطفال حيث نحس نعومة اللحم واستدارة التقاطيع التي تميز الطفولة التي عبر عنها أحسن تعبير.

ويمتاز النحت البارز بالاهتمام البالغ بتمثيل الطبيعة، وقد عمل الفنان الروماني على ترتيب الاشخاص في جملة صفوف بعضها وراء بعض، الصفوف الاولى كثيرة البروز، أما الصفوف الخلفية فأقل بروزاً، وفي الخلف نجد اشكال المباني والقلاع والمنازل والمعابد والاشجار والجبال وغير ذلك مما يجعلنا نشعر بأننا نقف امام نموذج طبيعي بحت وقد اتبع بعض نحاتي عصر النهضة هذا الاسلوب مثل جيبرتي.



تمثال اغسطس في ملابسه الحربية حوالي الميلاد

النحت القبطي

برع الفنان القبطي في الحفر على الخشب فنشاهد على الاخشاب رسوم
ر والاسماك ونبات البردي كما نجد ايضاً مناظر لحياة السيد المسيح أما الحفر
حجر فقد كان في اغلب الاحوال يعتمد على الاشكال الهندسية والزخارف
ـية والزخارف المجردة، وكانت الاشكال الأدمية والحيوانية قليلة.



الفن القبطي - قطعة من الخشب المحفور- كنيسة ابو سرجة

النحت البيزنطي

كان الفن البيزنطي خالياً من التماثيل حيث ساد اعتقاد ان الصور والتماثيل تبعد روح الانسان عن عبادة الله العبادة السامية وتهديه الى العبادة للمخلوق بمعنى انهم اعتقدوا ان الوثنية اتجاه يقود العابد الى استبدال الشيء المخلوق بخالقه. ومع ذلك فقد بدأ النحاتون منذ القرن الخامس الميلادي في عمل تماثيل للسيد المسيح والقديسين وحوادث التاريخ الديني، ثم انتشر هذا الاتجاه الى درجة الاسراف مما دعا الامبراطور ليون الثالث في النصف الاول من القرن الثامن الى اصدار قرار بتحريم عمل التماثيل وأمر برفعها من الكنائس وتكونت احزاب لتنفيذ ذلك واطلق على هذه الحركة «مكسري التماثيل».

وقد استمرت هذه الحركة نحو مائة عام لذلك يندر وجود نحت بيزنطي الا بعض قطع من العاج عليها نقوش بارزة.

النحت الآشوري

يذكر ان الأشوريين شرسون ووحشيون وقد انعكست قسوة هذه الأمة على إلههم الاصلي إله الشمس ومنه اخذوا اسمهم (آشور).

وأصبحت التقاليد الفنية السومرية الأكدية اساساً في آشور بعد ان جُعلت ملائمة لأسلوب هذه المدينة الجديدة، كما استعمل الحجر بكثرة في النحت البارز وكانت المعابد السومرية والاكدية أما القصر فتغلب عليه الخصائص الأشورية.

ويوجد قصر سرجون الثاني في خورسباد وقد أقيم على هضبة ارتفاعها ٣٠ متراً. أما واجهة القصر فهي كتلة بنائية ضخمة تعلوها الشرفات ويكتنف فتحة المدخل برجان كبيران تحتهما تماثيل ثيران ضخمة مجنحة برؤوس آدمية وحول عقد المدخل وفي اعلى الابراج أفاريز مزخرفة بكتابات ورسوم على بلاطات من الخزف والمنظر كله غاية في الجلال والروعة.

والثيران والأُسود الضخمة التي تحرس المدخل كان الغاية منها حراسة القصر من الاعداء المنظورين وغير المنظورين، وفي نفس الوقت كانت تستخدم كزخرفة معمارية لاكمال التأثير المرغوب للبناء وبعض اجزاء هذه التماثيل مجسمة



الفن الآشوري

وجه فتاة اطلق عليها موناليزة نمرود

والبعض الآخر بارز ولكي يعطي النحات منظراً كاملاً لهذه الحيوانات الآدمية سواء من الامام او من الجانب أضاف رِجلاً خامسة امامية.

وضخامة التمثال والجرأة والمتانة في الحفر والرقة الظاهرة في الجناح المفرود وتغطية السطوح بوحدات ذات اسلوب تقليدي، كل ذلك أمد هذه التماثيل بتأثير قوي ملائم لتأثير المباني.

وكانت هذه القصور مبلطة من الداخل ببلاط من الحجر والمرمر وكانت الجدران المبنية من الطوب مغطاة بالحجر الكلسي ومزخرفة بالنقوش الرمزية البارزة التي تمثل بصفة خاصة مناظر الحفلات الرسمية ومناظر الحرب والصيد منظمة في مجموعات. ويوجد نموذج نرى فيه حفراً بارزاً يمثل آشور بانيبال، في هذا الحفل تشعر بأن الاشخاص ثابتة وتكاد تشغل الفراغ وهذه الاشكال مفردة ومكررة من غير علاقة محدودة.

ويشاهد ان الاشخاص غليظة بشعرها المجعد وذقنها المرسلة وتلبس الملابس الثقيلة المزركشة ومحلاة بالمجوهرات. وكما رأينا في فن النحت المصري القديم الاشخاص في وضع جانبي ولكن الصدر والعين في الوضع الامامي والتجسيم بسيط فيما عدا الاطراف المكشوفة حيث المبالغة في إظهار العضلات بحيث كونت هذه المبالغة وحدة قوية، والتفاصيل محفورة اكثر مما هي مجسمة، والكتابات مقطوعة في الارضية والاشكال، ونرى ان هذه الاشكال على الرغم من ضخامتها فهي بسيطة واضحة وهادئة وتشعرنا بالعظمة والجلال.

أما في عهد سرجون الثاني، وسنحاريب، فقد أصبح هذا الحفر اكثر ارتفاعاً واستدارة وقرباً من الطبيعة، ويوجد نموذج ليد الخادم الممسك باللجام لآشور بانيبال وفي هذا التصميم نرى الاشكال متداخلة فيه مما جعل منها وحدة واحدة ذات شكل طبيعي بتركيبها، ويلاحظ ان رؤوس الخيل اكثر تجسيماً.

ونرى في قصر آشور بانيبال مناظر كثيرة للولائم والصيد، ويوجد نموذج نرى فيه الملك راكباً وهو يصيب أسداً بحربته، بينما نرى أسداً آخر جريحاً وهو يهاجم حصاناً. هذا الإفريز يعبر عن الحركة المملوءة بالحيوية والعنف.

النحت القوطي

أول من وضع هذا الاسم هم رجال الفن في عصر النهضة لاعتقادهم أن الأمم التي اغارت على اوروبا وهدمت الفنون الرومانية واستبدلتها بهذه الفنون ماهي إلا أمم همجية (قوطية).

تقدم فن النحت القوطي تقدماً واضحاً بالقياس الى النحت البدائي الذي كان في الفن الرومانسكي واننا نجد دائماً في الكنيسة القوطية عدداً كبيراً جداً من التماثيل في الواجهات وجانبي الابواب والممرات العلوية وفي كل جهة يمكن وضع تمثال متصل بالبناء ويكون معه وحدة فنية.

وقد تفنن المثّالون القوط في عملهم متخذين من الطبيعة نموذجاً لهم، فنجد في كل كنيسة تماثيل الرجال والشيوخ تمثل القديسين او الملوك او الامراء، أما تماثيل النساء فتمثل الملائكة او القديسات وكل هذا منحوت بدقة كبيرة. وقد وصل فن النحت الى اقصاه في فرنسا في القرن الثالث عشر.

أما في انكلترا فلم يبلغ هذا الشأن لعدم قبول البروتستانت وجود تماثيل في كنائسهم. الا اذا استثنينا تماثيل التوابيت التي تمثل الاشخاص المدفونين فيها. وقد استنبط النحاتون زخارفهم من الوسط المحيط بهم فزخرفوا تيجان الاعمدة بأوراق العنب والبلوط واللبلاب ونحتوا تماثيل الحيوانات الخرافية ذات الاشكال المخيفة والتي تبدو كما لو كانت اشكالاً كاريكاتورية. ومن اجمل الكنائس التي خلفها الفن القوطي بفرنسا كنيسة شارتر ونوتردام.



الفن القوطي -

نحت عصر النهضة

بدأ النحت في عصر النهضة في ايطاليا في القرن الرابع عشر على يد بعض الفنانين العباقرة امثال جيبرتي ودونا تللو، ويعتبر دونا تللو مؤسس فن النحت الايطالي، وقد استطاع هذا المثال ان يخرج على التقاليد البيزنطية مستلهماً الآثار القديمة وان يعطي عناية كبيرة في منحوتاته للابعاد الثلاثة والحركة في الفراغ التي تحدها الخامة المستعملة. ومن أهم اعماله تمثال داود الذي صنعه من البرونز وتمثال الفارس.

اما المثال جيبرتي ١٣٧٨ ـ ١٤٦٥ فقد اشتهر بالأبواب البرونزية التي صنعها لمعمودية كنيسة فلورنسا. وبالرغم من ان الموضوعات التي نفذها على هذه الابواب كانت بالنحت البارز، الا انه استطاع ان يحقق فيها البعد الثالث مما يعتبر اضافة جديدة الى فن النحت البارز في عصر النهضة.

ومن المثالين البارزين ايضاً فروكيو ١٤٣٥ ـ ١٤٨٨ كان تلميذاً لدونا تللو واستاذاً لليوناردو دافنشي، ومن أشهر اعماله تمثال الفارس في فنتسياو منهم برونلسكي ١٣٧٧ ـ ١٤٤٦ مهندس ومثال شارك في صنع الابواب البرونزية في معمودية فلورنسا على ان فن النحت في النهضة الايطالية وصل الى ذروته بفضل ميشيل انجلو ١٤٧٥ ـ ١٥٦٤م الذي يعتبر بحق من اعظم الفنانين في العالم وقد ظهر نبوغه مبكراً فدرس النحت، واغرم بمؤلفات دانتي وبترارك وبلغ اعجابه بالفن الكلاسيكي حداً عظيماً. ومن اعظم اعماله تمثال الرحمة الذي يمثل السيدة مريم وعلى حجرها جثة السيد المسيح عليه السلام ويمتاز هذا التمثال بالجلال والعظمة ويتجسد في وجه السيدة العذراء الرضا والسكينة والكمال ومن هذه الاعمال ايضاً تمثال النبي موسى في وضع جالس وقد ظهر على وجهه الغضب على قومه.

وفي فرنسا ازدهر فن النحت وبخاصة في التماثيل الشخصية ومن اعظم المثالين الفرنسيين بوجيه ١٦٢٢ ـ ١٦٩٤ ومنذ القرن الثامن عشر بدأ فن النحت يتجه الى النعومة والعناية المسرفة بالصنعة كما نرى في اعمال برنيتي الايطالي وبيجال الفرنسي.



تمثال الرحمة ـ ميشال انجلو

فن النحت المعاصر

ابتعد النحاتون في اواخر القرن الماضي عن الواقعية ولم يبق سوى نحات واحد هو رودان الذي منحنا انتاجاً متميزاً من حيث الابداع والتطور، فرودان متأثر الى حد كبير بميشيل انجلو، وهو يبتعد بأعماله عن النحت الاكاديمي ويحرك سطح حجوم اعماله بتضاريس متعددة بغية خلق توازن حركي من أنوار ساطعة ومن ظلال تتكشف تدريجياً إلا ان نوره يعكس انفعالات ذاتية اكثر مما يحيط به عالمه الخارجي.

وبشكل عام يعتبر رودان نحاتاً انطباعياً. ويبدو رودان في منحوتته «الراقصات» التي نحتها في اواخر عمره كأنه يريد شرح فكرة الحركات اللينة والمتجانسة اكثر من شرحه الاجسام التي تتحرك.

على اية حال وبما انه تجاوز الواقعية التي اعتنقها في بداية اعماله نرى ان اعماله قد صبغت بالتعبيرية.

ويظهر غوغان في تماثيله المنحوتة الناحية البدائية. والنتوءات التي يبردها في الخشب تعطي قسوة ملحوظة. فبالاضافة الى طابع تماثيله البدائي فانه يمنحها رصانة بسيطة كان الفن الاوروبي قد فقدها منذ قرون.

النحت ماقبل الحرب العالمية الاولى عام ١٩١٤:

استمر تأثر النحاتين في مطلع هذا العصر بأعمال رودان الا انه ظهرت اتجاهات جديدة بدأت تخالفه ومع ذلك نجد نحاتين عملا في مشغل رودان نفسه هما «بورديل وديسبيو».

عمل بورديل مع استاذه رودان، بيد انه تميزت اعماله بسمات عمل النحت المعماري. فاذا مانحت تمثال كاهنه الإله باخوس ١٩٠٣ او تمثال رامي السهام عام ١٩٠٩ فانه يعطي لاشخاصه مايذكرنا ببدائية النحت اليوناني الذي تميز بالقسوة والانفعال. أما ديسبيو فينحرف عن رودان اكثر من بورديل فهو يهتم بالبحث عن التضارب القوي بين الظل والنور. انه نحات اشخاص بشكل عام لا ينظر الى نفسية جليسه بقدر نظرته الى شكل وجهه.

وظهر نبوغه في عمل تمثال نصفي لفتاة صغيرة في اللاند عام ١٩٠٤ واكثر اعماله تعبيراً تظهر الى حيز الوجود بعد عام ١٩٢٠م.

وممن خالفوا رودان دون ان يتكروا النحت الواقعي النحات مايول الذي يعتبر اكثرهم تطرفاً فقد بدأ مصوراً ولم يبدأ النحت الا حوالي ١٩٠٠م وكان يناهز الاربعين عاماً ولكنه سرعان ماوجد اسلوبه المتميز ومن اعماله «الليل» و«الفعالية المكبلة» فترى النساء تارة جلوساً وتارة وقوفاً واحجام منحوتاته ليست محفورة بل مدورة، مملوءة وساكنة توحي بقدرات هادئة. ومعظم افكاره تذكر بالخطيئة وهي اقرب ماتكون الى الوثنية بسبب تأثر مايول بنحت اليونانيين البدائيين.

وفي عام ١٩١٠ تم ايجاد لغة للنحت ليست أقل جدة عن لغة التصوير فمثلاً الالماني ليهمبروك الذي استوطن باريس عام ١٩١٠ شرع بعد عام بالاتجاه الى التعبيرية فهو يشوه شكل الجسم الانساني، يطيله ويجعله نحيفاً ويضيف نسباً لا تعرفها الطبيعة ولا تظهر مثالية الجمال الطبيعي انما تلبي هذه النسب افكار النحات ومشاعره. فعمله «المرأة الراكعة» يوحي بالطهارة وقوة الايمان، اما عمله «شاب واقف» فتمثل صورة لشاب قلق ومهدد أما التجديدات التي حققها



دسبيو : (مدام اغنيس ماير)

«دوشان فيللون» وبرانكوزي وبوكشيوني وماتيس وموديغلياني وبيكاسو فهي اكثر جدية وكانوا يقولون «اكبر خطأ هو الفن اليوناني» ويقول مايول: «يجب ان نكون تركيبيين، ينبغي ان نحذو حذو النحاتين الذين حولوا عشرين شكلاً الى شكل واحد» وبالفعل بينما يمنح مايول هذه النصحية دون ان يعمل بها فان نحت العبيد بالنسبة لهؤلاء شكّل قيمة نموذجية. وليس فقط نحت العبيد بل كل نحت بدائي وقديم، لأنه من الطبيعي ان يتقربوا فيه طالما انهم قطعوا الصلة مع التقليد الواقعي. وهكذا فقد نحت ماتيس في عام ١٩٠٩ امرأة عارية واقفة «لاسربانتين» «صلات قربى مع فينوس صغيرة من الفن الروماني» واذا كان التكوين في هذا العمل بسيطاً فهو اكثر اختلافا مع رؤوس جانيت التي نحتها عام ١٩١٠ فالتضادات اساسية يعطي للوجه شكل صنم عديم الحيوية. تثبت هذه الاعمال ان ماتيس يجدد في هذا المجال بقدر تجديده في فن التصوير.



من اعمال مايول

هذا مافعله ايضاً بيكاسو اذ كان تمثاله المنحوت الاول قد صنع عام ١٨٩٩ وبدأ فيه بالابتعاد عن الاسلوب الواقعي منذ عام ١٩٠٦. وفي عام ١٩١٠ لجأ الى نحت رأس امرأة عالجه باسلوب التكعيبية، فكتلة الرأس تتجزأ لتصبح تجمع سطوح وتجويفات ونتوءات هندسية تنتهي بحواف قاسية.

أما «بوكشيوني» فقد لجأ الى تجزئة مشابهة حين حقق صورة أمه في عام ١٩١١، وبما انه محب للديناميكية فقد ضاعت الحجوم المدببة والمنحنيات القاسية في اعماله وهذا مايميزه عن «بيكاسو». وفي عام ١٩١٣ نفذ اعمالاً نحتية (عضلات في حالة حركة تعطي شكلاً فريداً لديمومة في الفضاء).



رجل يسير بوكشيوني

والتعبير عن الديناميكية يشغل ايضاً نحاتين آخرين خاصة، دوشان فيللون واحياناً ارشيينكو. وهذا الاخير من أصل روسي، استقر في باريس عام ١٩٠٨ وبعد ثلاث سنوات اتصل بالتكعيبيين، مما جعله في البدء يعمل على تنميط جسم الانسان وعلى اعطائه انحناءات رقوش عربية مزخرفة ثم ابتعد عن شكل الجسم الحقيقي واخترع اشكالاً جديدة له. فمثلاً في منحوتته «امرأة تسير» عام ١٩١٢ عبر عن شكل مدور بحجم مبسط وعبر عن النتوءات بحفرة او بفراغ. وبروح مشابهة أنجز في عام ١٩١٤ منحوتات تصويرية سمى بعضها «مدرانو» وهي مؤلفة من مواد متنوعة «خشب مدهون». وفي عام ١٩١٣ عمل نحتاً تجريدياً «مباراة ملاكمة» حيث لا نشاهد سوى اشكال هندسية، نجد ان أرشيينكو اهتم بالمضمون اكثر من الصفة الشكلية. وافضل النحوت التي حققها التكعيبيون قبل عام ١٩١٤ هي التي قدمها «دوشان فيللون» وهو فنان كانت فترة انتاجه قصيرة ولكنها خصبة للغاية. وفي عام ١٩١٠ تخطى تأثير رودان، وبعد اربعة اعوام اشتعلت الحرب والتحق بالجندية فأصيب خلالها بمرض قضى عليه في عام ١٩١٨. وقد عمل خلال هذه الفترة المذكورة بعض قطع البرونز وهي من افضل نحوت القرن العشرين تعبيراً. وأول اعماله التي ميزته هو تمثال نصفي لشاب عام ١٩١٠ ونراه فيه لا يهتم بتجميع العضلات كما انه استغنى عن تجزئة الاحجام. فهو يمنح هذا التمثال حركة قوية معبرة. أما في تمثاله بودلير عام ١٩١١ فقد اهتم بتجميع الاشكال وامتلائها فنراه يصور شكل الرجل ووجه الشاعر. ويعبر هذا التمثال الذي يتمازج فيه الجمال مع القسوة عن الاستياء والحزن بسبب تذوقه اللذة والمرارة عدة مرات.

وفي منحوتته «رأس امرأة» التي صنعها بعد تمثال «بودلير» نلاحظ الطابع الفردي الشخصي وعند النظر اليها تبدو وكأنها قطعة صنم.

بيد أن تمثال «دوشان ـ فيللون» يبدو اكثر غموضاً. وفي عام ١٩١٣ نفذ نقوشاً بارزة وجدد فيها مثل ماجدد في المنحوتات. واجسام منحوتته «الحبيبان» نراها مجزأة الى بعض الحجوم المسطحة او المقعرة التي مهما تكن سهلة، تبقى معبرة الى اقصى الحدود فهي توحي بحرارة الحب الملتهب وبحلاوة الاستسلام.

وبعد عام استهوى موضوع الحصان «دوشان ـ فيللون» فراح يقدم لنا تكويناً تجريدياً تتوازن فيه الاشكال فيتحلى بعضها برسم جانبي لين راسخ يحتوي

ثبات الحصان وبعضها الآخر يوحي بالصلابة والقسوة، لكن التركيب كامل وللمجموع قيمة فنية فاتنة. وهذه المنحوتات مستوحاة من الحضارة الصناعية في عصرنا الحالي. واكثر فن يتعارض مع هذه الديناميكية هو فن «برانكوزي» الهادىء النقي.

ولد هذا الفنان في رومانيا ووصل باريس في عام ١٩٠٤ وراح يتأثر «برودان» قبل غيره من الفنانين، ولم تمض ثلاثة اعوام حتى سلك منهجاً خاصاً.

استبعد «برانكوزي» تفاصيل الاجسام والوجوه قاصداً الشكل المغلق والكتلة البدائية. فتمثاله «رأس امرأة» الذي نحته من الحجر عام ١٩٠٨ يتميز بالجمال، وكافة نحوت هذه الفترة مطبوعة بالنعومة، وفي عام ١٩٠٩ - ١٩١٠ صنع اول عمل فني متميز له هو «الحورية النائمة» وهي رأس بسيط مستلقي اشار فيه الى العيون والى الفم بنعومة كبيرة، أما الانف فقد ظهر على شكل زاوية ناتئة دقيقة قليلة الانحناء، والتكوين دقيق جدا حتى ان الشكل يبدو وكأنه سلسلة من اللمسات الحالمة. ويبالغ برانكوزي في الزهد ففي تمثاله «الحورية النائمة» نرى الحيرة بين الصورة البعيدة للحقيقة والهندسة القاسية.

وفي منحوتته «الأنسة بوغاني» عام ١٩١٣ تبدو الانحناءات قاسية وحادة. فالمبالغة بالتفاصيل تقربه من التزين وبعد عام ١٩١٤ تصبح اعماله من اجمل النحوت واكثرها نعومة ورقة في وقت واحد.

وحوالي عام ١٩٠٩ انصرف الفنان موديغلياني الذي يقيم في باريس خلال فترة من الزمن الى النحت. حيث مارس هذا الفنان النحت المباشر فقد نفذ «رؤوساً وتماثيل نسائية» من الحجر وهو يهتم بدقة الاطراف وبانتظام الحجوم اكثر من اهتمامه بمعالجة السطح وبتماسك الكتلة وتوحي الرؤوس المتطاولة بشيء من الكبرياء والتنافر ويتصف تمثال الحورية النائمة بالرقة الهادئة قليلا وبالاناقة المتكلفة.

النحت خلال حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ :

لا يختلف الحال عند النحاتين عنه عند المصورين فنحن نجد النحاتين الذين يستمرون تحت تأثير التقليد الواقعي امثال بورديل وبواسون وغيرهم المتأثرون بالفن الاغريقي وفن عصر النهضة . ومن جهة اخرى نجد أولئك

النحاتين المجددين ونذكر منهم بومبون وجيمون وهرناندز وهؤلاء اقل اتباعاً للتقليد بالمعنى الاكاديمي ونعتز باولئك النحاتين الذين انتجوا اعمال فنية مؤثرة وبخاصة هرناندز وبومبون في حيواناتهم الضخمة . كما نرى التماثيل العارية لمالفاري ، ووجوه الاشخاص لجيمون وهي وجوه ردت الى اشكال تركيبية إلا أن كل هذه الفئة يهيمن عليها اثنان هما «مايول ودسبيو» .

وقد ظل مايول بعد الحرب كما كان قبلها ، ينحت تماثيل النساء العاريات ذوات الحجوم المتينة الناعمة الملمس . ولا ننكر أنه قد يحدث أن يغير حركة الجليس وهو يعطي قيمة كبيرة في الشكل أكثر من القيمة التعبيرية للوجوه .

وهذه الاجسام التي نحتها في «ايل دي فرانس» في عام ١٩٢٠ - ١٩٢٥ وفي بعض «السابحات» هي اقل وزناً من الجسم الذي نحته في «العمل المكبل» على أنها جميعاً معالجة بالطريقة نفسها وهو رجل لا تجتذبه المغامرة ، وانما يهمه قبل كل شيء المهارة أكثر مما يهمه التجديد . وعلى العكس من ذلك كان دسبيو يعنى بدقة بالافصاح عن الوجوه حتى في رؤوس التماثيل العارية التي يصنعها . وإذا كان في نحت الوجوه يميل الى تبسيط الشكل وصفائه فلا ينسى أبداً أن يهتم بالملامح الرئيسية لجليسه . وفي أجمل اعماله التي تمثل نساء مثل «لين امان جان» عام ١٩٢٥ ومدام فونتين عام ١٩٣٣ يهتم دائماً بالدقة في الحجم ، كما يهتم ايضاً بان يمنح التمثال نعومة اللحم البشري وهو يريد ان يجعل الحجر او البرونز ينطق عن مكنونات النفس البشرية .

إن نساء «دسبيو» يظهرن كما في حياتهن مشغفين بالصمت والوحدة اي انهن عالمات بالمكنونات الداخلية التي ترتعش في نفوسهن وليس لهن القدرة على مجابهتها . وهن في الوقت ذاته جميلات رزينات سريعات التأثر . وهن يذكرننا بالتماثيل الحساسة التي خلفتها لنا روما القديمة في القرن الخامس عشر .



دسبيو :
(مدام اغنيس ماير)

ونلاحظ أن هذه التماثيل النصفية هي في مجال تصوير الوجوه أو نحتها أجمل المنحوتات واكثر دقة في التعبير من بين المنحوتات الواقعية في عصرنا الحالي . أما دعاة الفن الحديث فلا يميلون الى التعبير عن خلجات النفس البشرية وأحاسيسها وفي عام ١٩٢٩ أنهى ماتيس نحت «رأس امرأة» ولم يكن لهذا الرأس أي تأثير نفسي إلا من حيث امتلاء الأشكال وثقلها وتوازنها ، او بكلمة موجزة من حيث تكوينها . وبعد مضي ثلاث سنوات نحت بيكاسو «وجهاً» منتفخ الخدين ذو جبهة تكاد تكون زائلة وعينين وأنف يشكل كل منها نتوءاً ضخماً . فضخامة الرأس إضافة الى كثافة الحجوم تجعل هذا الرأس ذا مكنون نفسي شديد .

وإذا كان بيكاسو في نحت هذا الرأس يحترم الحياة ، فقد صنع عام ١٩٢٩ تمثالاً سماه «الصورة» فينفخها أو يضغطها أو يرققها حسبما يشاء . وان هذه المنحوتة ذات صلة قربى بالمستحمات الضخمات اللواتي نشاهدهن في فترة «دينار» ومن الواضح جلياً أن منحوتة بيكاسو هي عمل مستقل يستمد قيمته من مزاياه الذاتية في فن النحت ، بل في فن الهندسة ولا يعرض للناظر من الجسم البشري سوى أجزاء مبعثرة ومتغيرة .

وكذلك جرى تحولات اخرى على ايدي لورنز وليبشتيز وهما مثّالان أثرت فيهما التكعيبية فأخذا يطبقان مبادئها تطبيقاً منطقياً دقيقاً منذ عام ١٩١٥ .

واذا كان لورنز بما صنعه من الخشب والحديد والصفيح الملون يذكرنا بأرشيبنكو فهو وليبشتيز اقرب الى بيكاسو وبراك فالحجوم لديهما مسطحة رقيقة ذات زوايا . كما ان المستويات وهي كثيرة تكون محددة بحواف دقيقة وحتى في المواضيع نجد هنا ذكرى مبدعي التكعيبية ومنها : رجل أو امرأة تحمل قيثاراً وشاباً في زي المهرجين يحمل بوقاً وقدحاً وزجاجة وطاولة وعنباً .

وبايجاز فإن هذين الفنانين ينقلان مجموعة القواعد الجمالية الموضوعة في الأصل للوحة المسطحة . ومع ان لورنز قد انجز لوحات مصنعة بأوراق ملصقة بديعة فهو وليبشتيز يظهران في أعمالهما ذات الأبعاد الثلاثة اهتمامات الفنان المثّال وذلك في كل ما صنعاه وحتى عندما يضيفان الألوان الى الشكل فهما لا يبغيان من ذلك التوصل الى تأثيرات جمالية تصويرية بل العكس .



بيكاسو : (راس إمرأة) .

فقد قال لورنز كنت أريد أن ألغي آثار التغيرات الضوئية على التماثيل علماً بأني أعتقد أن هذا بالذات هو كل ما ينشده جميع المثالين في كل العصور باستخدامهم الألوان المتعددة ، وعندما يكون التمثال أزرق أو أحمر فإنه يظل دائماً أزرق أو أحمر في حين ان التمثال الغير ملون تظهر فيه آثار تنقل الأضواء والظلال ولذلك يتغير باستمرار من حيث المنظر . . وكان رأي أن الغاية من تلوين التمثال هي أن يكون للعمل النحتي ضوءه الخاص به .

إلا أن لورنز يبدو اكثر رقة وشفافية من ليبشتيز ويمكن القول ان لورنز أقرب الى براك وليبشيتز أقرب الى خوان غرى .

وفي بداية العشرينات بدأ اسلوب كل منهما يتحول ويتغير وأضحت الفروق بين انتاجيهما تزداد وضوحاً .

أما لورنز فابتعد في اعماله النحتية عن الهندسة وتقرب من الحياة الطبيعية . واخذت الاحجام تستدير بصورة تدريجية ولم يعد للحوافي حدتها السابقة وقد

تتلاشى . واصبحت صوره الجانبية اكثر مرونة واكثر تعرجا وصار الموضوع الذي يؤثر معالجته هو جسد المرأة فراح ينحت تماثيلها مرة قاعدة ومرة جالسة القرفصاء وتارة مضطجعة ، وكان لورنز لا يحترم النسب الطبيعية لجسم المرأة وهو لا يشوه هذا الجسم كما يفعل بيكاسوا استهجاناً بل كان همه الاكبر هو ان ينحت تمثالاً يخضع كل عناصره الرأس والذراعان والصدر والبطن والساقان الى متطلبات النحت الأكاديمي . وبعد ذلك نرى له أعمالاً قد أصبحت الحجوم فيها مشحونة بشهوانية اكثر وظهرت الاجسام غنية بتجارب جنسية لا تخلو مع ذلك من الاحتشام .

وبينما كانت منحوتاته حوالي عام ١٩٢٠ منطوية على بعضها ، بحيث تشكل كتلاً متراصة اصبحت بعد عام ١٩٣٠ متفتحة زاهية ، فانغلقت السيقان والأذرع عن الجذع ، وراحت تنغمس في الفضاء وترسم منحنيات متماوجة ، وتحيط بفراغات تبرز الاكتناز للاقسام المليئة كالأفخاذ . وقد برع لورنز في تقديم مخلوقات يمتزج في تكوينها الخيال ودقة الملاحظة بشكل محبب جداً . وإذ بنا أمام مجموعة رائعة من التماثيل .

بدءاً من «السيدة ذات المروحة» عام ١٩١٩ إلى «جني الماء والزنجية» عام ١٩٣٤ وأخيراً «الموسيقية» عام ١٩٣٨ وهي واحدة من أجمل المنحوتات المعاصرة وأقواها .



لورنز : (الموسيقية العظيمة)

أما أعمال ليبشتيز في العشرينات فقد كانت اكثر تجريدية من أعمال لورنز ، انها تبدو خالية من المشاعر وإن كانت تميل الى النزعة الهندسية ، فنرى أن السطوح تتناقص بينما تزداد قوة الأشكال . وليبشتيز يحرص أيضاً على أن يسيطر على الفراغ ويجسه في مجموعة رقيقة من الحبال والأشرطة .

وهذه الطريقة تبناها في مجموعته التي أطلق عليها «الشفافة» وهي من البرونز نميز فيها خطوطاً تعانق حجوماً وهمية . ونرى له أعمالاً تتحدد بالاتجاه العامودي الشديد الوضوح . كما نحت عام ١٩٣٠ «الوجه الجليل» وفيه يظهر ميله الشديد الى الخط المنحني والشكل المتموج أي النزعة الى الفن الباروكي* .

ونرى هذه النزعة عند ليبشتيز في «فرحة الحياة» عام ١٩٢٧ و«أنشودة الحروف الصوتية» عام ١٩٣٢ . ولكنها تبرز بوضوح في عمله «العناق» ١٩٣٤ وبشكل خاص في الأعمال التي يستوحيها من الاساطير مثل «بروميتيه» ١٩٣٦ و«اختطاف اوربا» ١٩٣٨ . في هذه الأعمال تأخذ حجومه في التحدب والتلوي وتتمزق أشكالها الجانبية وتصبح اكثر قسوة . وتبدو أيضاً مضطربة .

عندما جاء ليبشتيز الى باريس عام ١٩٠٩ في هذا العام بالذات جاء الى باريس شاب آخر من مواليد روسيا هو «زادكين» ونرى عند هذا النحات النزعة الى النحت الباروكي وخلال الاعوام التي أعقبت الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ ـ ١٩١٨ ظهر في أعماله من صخراً وخشب رؤوساً وأجساماً عارية لا ترابط فيها . ومن جهة أخرى مال زادكين الى التكعيبية وجعل الحجوم متفاوتة بعضها عن بعض وجعل المقعر والمحدب يتقابلان ويتعارضان في آن واحد ، وكذلك الخط المستقيم والزاوية يعارضان الدائرة والخط المنحني فهو يظل حائراً بتعبيرات الوجوه والعلاقات الانسانية التي يمكن أن تنشأ بين الشخصيات المختلفة . وقد حفر في الخشب مجموعة رائعة سماها «هومو سابيانز» بمعنى الانسان العاقل . . . . وتتألف هذه المجموعة من رجل وامرأة جالسين قرب جزء من عمود من الطراز الايوني وهما يمسكان بأيديهما أو يحملان على ركبتيهما /عُصابة/ وبركاراً وكوباً

★ الفن الباروكي أو الاسلوب الباروكي الذي يقابل الفن الكلاسيكي في القرن السابع عشر لما فيه من زخرفة وحرية وحركة .

وبجسم جسر ، أي أنهم يحملان شيء ترمز في نعومة وفي سيطرة للانسانية غير ان وضعية الجالسين تخلو من التفاؤل . فالمرأة ذات عطف وحزن تنحني في صدر الرجل الذي يبدو ذا همة وارادة وذا قلق وتردد في نفس الوقت .

ولذلك فان هذه الرائعة الفنية بما توحي من شعور وحماس قد طغى عليها الاسلوب الادبي على الميزات النحتية البحتة .



زادكين : (هومو سابيانز)

وكذلك تطور نحت الجسم البشري الذي يستوحيه الفنان الانكليزي هنري مور في معظم اعماله وإذا كان هذا الفنان قد ظل غير مشهور قبل عام ١٩٤٨ فإن اولى اعماله «نساء في ضجعة» ترجع الى عام ١٩٢٩ وقد ساعد هنري مور في تطوره تأثيرات مختلفة كتأثير بيكاسو ، وتأثير برانكوزي وارشيبنكو وكذلك الانطباع الذي خلفه فن النحت على الحجر في المكسيك في العهود القديمة . فاذا كان ينحت في الصخر أخذ يشابه ما بين الجسم الانساني وبين قطعة من الصخر وإذا كان ينحت في الخشب جعل الجسم الانساني قريباً من غصون الاشجار وقد ترتب على ذلك بعض التحولات فجاء هذا الفن الذي يلفت الانظار لانه ينم عن خيال خصب ورصانة فنية .

وللنحت الحديث فنان آخر هي الفنانة بربارة هيبورث زوجة بن نيكولسون وقد تأثرت بمور ولكنها تأثرت اكثر ببرانكوزي وآرب فانتجت اشكالاً بسيطة غالباً ما تجعل كتلتها مفرغة وتعبر فيها عن شغفها وحبها الشديد للنحت الهندسي .

أما فيما يتعلق بتطور النحات برانكوزي فنقول انه سواء عالج موضوع «آدم وحواء» (١٩١٧ - ١٩٢١) أم «الأسماك (١٩١٨ - ١٩٢٨) أم موضوع «ليندا» ١٩٢٤ فقد تميزت اعماله بالنقاوة والتكثيف الى اقصى حد . وهذا ما حدا به في عام ١٩٢٤ الى ان ينحت في المرمر شكلاً من «البيضة» سماه «بدء العالم» .

اما منحوتته «العصفور» فلا تقل عنها نقاوة وصفاء وشكل العصفور ساق شاقولي لا يزال ينتفخ ثم يرتفع بلطف ونعومة وهذا التمثال نموذج مبسط وموجز في التعريف عن فكرة الطيران وعن الخفة الحركية المنزلقة في الفراغ .



برانكوزي : (العصفور)

وبشكل عام فان برانكوزي يمنح فن النحت البساطة في العمل والدقة المتناهية وهو يحرص أن تكون اعماله الفنية في غاية الاتقان فنراه ينفذ اعماله بمواد مختلفة فقد صنع النسخة الاولى من النسخ الخمس الاولى لتمثاله العصفور من

المرمر (١٩٢٢) وصنع النسخة الأخيرة منه من مادة البرونز المصقول (١٩٤٠) فهو بالطبع لا يبدل المواد الاولية حباً بالتغيير بل إنه يبغي أن يحصل من كل مادة على تأثيرات خاصة .

ومن امثلة ذلك انه يصقل المرمر ، ويصقل البرونز أيضاً ولكنه يجعل منحوتته المرمر مغلقة ومغلفة بنور ناعم في حين يجعل البرونز اللامع كصفحة المرآة فتبدو المنحوتة وكأنها تلمع وتبهر من تلك الانعكاسات الضوئية اما المنحوتات الخشبية فتبدو أكثر تعقيداً من غيرها مع انها توحي بأشكال بدائية ويغلب عليها الطابع الريفي .

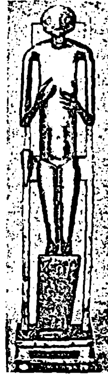
أما الفنان آرب فيقدم لنا حجوماً ملينة ناعمة الملمس فيها الليونة والمرونة وذلك فيما انتجه من تماثيل كاملة مجسمة حوالي عام ١٩٣٠ الا أن الرسوم النافرة التي صنعها قبل هذا التاريخ وبعده اثبتت على أنه يقوم بتجارب متعددة الاتجاهات فهو يتخلى عن الحلول الجاهزة ولا ينتج إلا أشكالاً مسطحة يقتطعها من الخشب او الكرتون وغالباً ما يرسمها برسم بسيط بواسطة قطع من الخيطان ثم يدهن الشكل كله بالألوان ويجعل محاور اطرافه متماوجة مثل الصدور او البطون بشوك الطعام او بالقوارير الطويلة . وبايجاز كل ما في فن الداداثية من طرف وامتاع يعمل في خلق هذه المنحوتات وفق قوانين الصدفة ويبتعد عن اللا معقول ولا يخلو من الاثارة ونرى الغرابة في التماثيل «الكاملة المجسمة» المجاورة للرسوم النافرة والتي تليها ويتكرر هذا في اعمال «ثلاثة اشياء كريهة على وجه» عام ١٩٣٠ أو «رأس عفريت» «واكليل من البراعم وبذرة جبارة» ١٩٣٦ واكثر ما يميز هذه المنحوتات قربها من الاشياء الطبيعية فهي تستدير كالاثداء وتنحني كالارداف وتنتفخ كالثمار فهذه الاعمال التي انتجت انتاجاً محضاً واقعية واكثر حرارة وحيوية مما نراه في العديد من اعمال النحاتين الواقعيين .

واستطاع آرب ان يعيد الحياة الى المدرسة الداداثية* دون ان يتخلى عن

★ الداداثية : ولدت هذه الحركة في زيوريخ على يد جماعة من الفنانين والأدباء وكان فن هذه الحركة السخرية بالفن ليكون ذلك تعبيراً عن الفوضى الشاملة والخراب . واستعمل الفنانون النفايات والفضلات في اعمالهم الفنية في فترة اليأس والخراب الشامل الذي خلفته الحرب العالمية الأولى .

جماليات الفن وانضم الى فناني السيريالية عام ١٩٢٨ دون ان يتنكر للقيم التشكيلية .

وهناك نحات آخر انضم الى الفنانين السرياليين في عام ١٩٣٠ وهو النحات المتميز جياكومتي وقد اقام في باريس عام ١٩٢٢ وانتج في عام ١٩٢٦ اعمالاً تجريدية تميل الى الرمزية «امرأة مضطجعة تحلم» «الزوجان» «رجل وامرأة» وعوضاً عن ان يصقل كتلاً وينحتها يفضل ان يشكل مجموعات ذات فراغات تجتمع فيها الخطوط المستقيمة بالخطوط المنحنية وبالشرائط المتماوجة ، ومن هذه الأعمال مجموعته «قصر في الساعة الرابعة صباحاً» عام ١٩٣٢ فهي تشبه القفص المصنوع من قضبان متباعدة ، ويبدو في داخلها هيكل عصفور ، وعمود فقري ، وكأنهما سجينان في اقفاص اصغر حجماً من الأول تزيد من اطار عزلتهما التي تظهر دنيئة ومثيرة للعطف بنفس الوقت .



نحت سريالي جياكومتي

وهناك اعمال اخرى لجياكومتي نرى فيها اشكال ابتدع فيها الفنان من خياله الخصب وخاصة في منحوتته «مشروع لبناء ساحة» عام ١٩٣١ الذي تتجاور فيه منحوتاته بأشكال صغيرة بدائية.

وفي عامي ١٩٣٢ - ١٩٣٤ صنع جياكومتي شخوصاً عارية بلا رأس وبلا ذراعين وهي رقيقة رهيفة الى درجة انها تظهر وكأنها سريعة العطب. وهذه الشخوص أصبحت تميز أعمال جياكومتي بعد عدة محاولات تجريبية فيكتشف اسلوباً خاصاً تأثر به من بعده فنانون آخرون. وقد حدث ان بعض الفنانين الذين اتينا على ذكرهم قد استعملوا مواد لم يكن يقرها الفن التقليدي. الا انهم استمروا في استعمال الصخر والمرمر والبرونز والخشب غير أن هناك نحاتين آخرين نفذوا في نفس الفترة من الزمن كل اعمالهم الفنية او قسماً منها باستعمال مواد جديدة او لنقل مواد لم تكن مقبولة في ذلك الوقت ولم تكن جديرة بأن تستعمل في الابداع الفني، ولاسيما الحديد والزجاج وبعض المواد البلاستيكية.

أما الحديد فقد استعمله الاسبانيان غارغاللو وغونزالز والامريكي كالدر فقد قدما الى باريس وقد اتصلا ببيكاسو وراحا يستفيدان من تجاربه ولكن في انتاج كل منهما قسما ينتمي الى الفن الحديث وقسماً يرتبط بالفن الواقعي ولكنه عندما يستعمل الحديد او النحاس او الرصاص يأخذ في حسبانه بعض التجديدات التي جاءت بها التكعيبية. فيجعل الشكل هندسياً ويستبدل احياناً المحدب بالمعقر ويوحي لنا بأن ثمة حجوماً دون ان يكونها او يظهرها، بل انه يوحي بوجودها بواسطة محيطها. واكثر اعماله امتاعاً وابداعاً هو «الراقصة» و«راهبة الاله باخوس» و«المهرج» و«نبي» وقد عملها جميعاً بين ١٩٢٤ - ١٩٣٤ اي حتى وفاته. وفي منحوتته النبي الكبيرة ذات الاشكال التي تبرز فيها العظام يظهر الفنان براعته وجدية اعماله وخاصة في اعمال الحديد.

أما غونزالز فقد كان ينحت منذ عام ١٩١٠ ولم يظهر نبوغه الا في عام ١٩٣٠ وبين الاعمال الاولى التي صنعها من الحديد وقتئذ توجد «اقنعة» تظهر للمرة الاولى مدى اختلاف تجاربه من تلك التي يقوم بها غارغاللو.

فالاقنعة التي كان يصنعها غارغاللو قبل خمسة عشر عاماً تقريباً لاتبعد عن الشكل الطبيعي للوجه البشري. وتمتاز برشاقة تسر المشاهد، أما أقنعة غونزالز فهي على العكس من ذلك لأنها مخترعة بكاملها فليس فيها الا بعض العناصر

الهندسية ذات البساطة المتزنة وهي ذات تعبير رصين. الا ان اجمل ماجاء به هذا النحات هو هذه المنحوتات الخطية التي يسميها «امرأة ترتب شعرها» و«راقصة» و«شخص واقف» وفي هذه المنحوتات ينقل غونزالز الاشكال الموجودة في الحياة ولكن باستقلال كثير عن الاصل وبخيال واسع وطريف.

وغونزالز يعرف كيف يصنع ويلحم مختلف القطع بحيث لا تكون الصورة المركبة من هذه القطع في الفراغ اقل اختلاجاً بالحياة من صورة ترسمها اغصان الشجرة وفي الفترة بين ١٩٣٠ او ١٩٣٢ يعمد غونزالز الى صنع اعماله مستعيناً خاصة بالقضبان الرفيعة. ثم يجعل بعضها ثخينة، ويزيد من انتصابها بحيث يضيف الحجم الى الخط. وينتج اعتباراً من عام ١٩٣٦ اقوى منحوتاته واغناها نذكر منها «المرأة ذات المرآة» حيث تبدو الاشكال الجانبية مرنة ومنوعة. وفي منحوتته «الرجال ـ الصبير» ١٩٣٩ ـ ١٩٤٠ فعلى العكس تقسو الاشكال وتنبت فيها النتوءات.

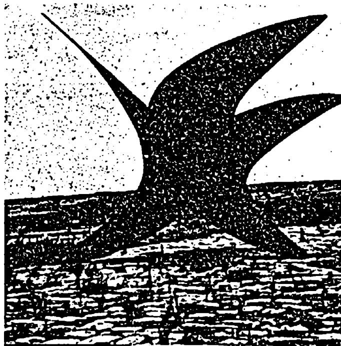
ولا شك في ان ذلك قد كان انكاساً لما كان في تلك الفترة من قسوة. وكان الحدث وقتها، اي الحرب الاهلية في اسبانيا هو الذي اوحى ايضاً بمنحوتته «مونسترا» ١٩٣٦ وهي تمثل فلاحة اسبانية تمسك المنجل بيدها اليمنى وتحمل طفلاً على يدها اليسرى هذه المنحوتة واقعية لكنها واقعية مبسطة للفلاحة القوية التي تجابه المصائب دون ان تتأثر بها.

وقد اغرم بيكاسو ايضاً بالنحت في الحديد المشغول فصنع حوالي ١٩٢٩ ـ ١٩٣١ بالاشتراك مع غونزالز «مجموعات» و«رؤوساً».

اما كالدر فخلال اقامته الاولى في باريس بدأ يستعمل الاسلاك الحديدية ليرسم وجوهاً و«رسماً فراغياً» شخوصاً صغيرة واعتباراً من عام ١٩٣١ أخذ يصنع مركبات تجريدية ويجهزها بمحرك ليمدها بالحركة ثم تخلى عن «المحرك» وترك للهواء او الريح مهمة تحريك منحوتاته التي سماها «المتحركات» وهي مصنوعة من سوق من الفولاذ او من صفائح الحديد او من الالمنيوم. نرى في هذه المنحوتات توازن غير مستقر تكفي نسمة واحدة لزعزعته الا انه يظهر فكرة المبدع وهذه المنحوتات قريبة جداً من الافكار المبدعة التي نشاهد اثرها في عالمنا الصناعي الحاضر.



تكوين متحرك الكسندر كالدر



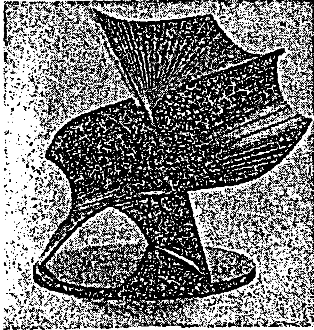
تكوين فراغي الكسندر كالدر

إلا ان اكثر الفنانين ارتباطاً بهذا العالم المتصنع الحديث هو فن الاخوين الروس بيفزنر وغابو وبعد ان اقام الاخوان عدة مرات في البلاد الغربية عادا الى روسيا ولكنهما غادرا هذه البلاد عام ١٩٢٢ فقطن بيفزنر في باريس. واما غابو فتجول في باريس ثم لندن ثم ذهب الى الولايات المتحدة وعاش فيها.

وكان همهما انتاج اعمال ترتبط بتقنية هذا العصر ولذلك فان المواد التي يستعملانها جديدة والاشكال التي يصنعانها متقنة جداً.

وحتى عندما يصنعان رأساً او جسماً بشرياً (وغابو يصنع هذا حوالي عام ١٩١٦ وبيفزنر حوالي عام ١٩٢٥) فهما لايتصوران ان الرأس او الجسم بغير مايتصور المهندس السيارة او الطائرة وهما يرفضان الحجوم الكبيرة. وكان غابو يكثر من استعمال الزجاج واللدائن والنايلون ويحاول ان يكون انتشار الضوء على الحوافي وعلى مايشبه شباك الخطوط العنكبوتية.

أما بيفزنر فهو يؤثر المعدن ويجعل الضوء ينساب انسياباً على طول شبكة من اسلاك البرونز الملحومة التي تظهر السطوح بخطوط وضاءة. وعلى كل حال فان فنهما يمتاز بالانتظام والدقة في التنفيذ وخصب الخيال وعنصر المفاجأة والغموض.



بيفزنر
(ارتسام في الفضاء)

النحت من عام ١٩٤٠ الى ايامنا هذه:
مات غونزاليز عام ١٩٤٢. ومايول عام ١٩٤٤ ودسبيو عام ١٩٤٦.
بينما عاش برانكوزي حتى عام ١٩٥٧ الا ان نشاطه الابداعي انتهى اثناء الحرب ثم ان الاعمال الاكثر ابداعاً وقوة التي نفذها لم تتعد كونها اعادة اعمال بمواد جديدة كان قد انجزها قبل سنوات.

ومن امثلة ذلك انه قد نحت في الخشب تمثال الديك عام ١٩٢٤. ثم اعاد صنع التمثال نفسه من البرونز عام ١٩٤١ كما كان قد نحت تمثال «المعجزة» عام ١٩٣٦ من المرمر الصافي وفي عام ١٩٤٣ صنع نسخة منها بالمرمر العادي وسماها «الفقمة».

اما النحاتون الآخرون ممن سبق وتحدثنا عنهم فقد ثابروا على انتاج اعمال جديدة فهل تركت الحرب آثارها على بعض هذه الاعمال؟.

ان ليبشتيز كان قد سافر عام ١٩٤١ الى الولايات المتحدة واقام فيها ولم يعد الى اوروبا الا في رحلات نادرة. وقد عمل عام ١٩٤٢ منحوتة سماها «تيزيه يقتل المينوتور» وبعد سنة واحدة عاد الى نحت تمثال «بروميتيه يصرع العقاب».

ولعلنا على حق إن رأينا في هذا الاختيار للمواضيع، وفي طريقة معالجتها باسلوب مأساوي حزين انعكاساً للكفاح ضد الوحش النازي. ومن جهة اخرى نجد ان انكسار فرنسا بالحرب ونزوح الناس أوحت للورنز منحوتة «الوداع» عام ١٩٤١ فنرى امرأة عارية، جالسة القرفصاء بثقل منهارة من شدة الالم، الا ان مثل هذا العمل يعد من باب الاستثناء في فن النحت المعاصر.

بعد الحرب شيدت نصب لتمجيد الشهداء والموتى والمنفيين، ولكن اذا كان بعضها قد عهد بتنفيذه الى فنانين كآدام وزادكين، ولوبو وجيلبولي، فان اكثرها لا يمت بصلة الى تاريخ الفن. أما على صعيد الاسلوب فنرى ليبشتيز يتقدم في الاتجاه الذي اختاره منذ عام ١٩٣٤ ويتمادى اكثر فأكثر في الفن الباروكي، اخذ يحفر الكتل، ويباعد بين اجزائها ويفرغها ويلويها ويلصق فوق صفحاتها المقطعة نوراً يتوهج بقلق امام ظلال كظلال الكهوف والمغاور.

الى جانب هذا النوع من الفن الباروكي، يظهر الفن الباروكي لدى زادكين ذا تصنع وتكلف غالباً. ونرى ان ليبشتيز يهتم بالافكار كثيراً وقد يحدث في احيان

كثيرة ان العناصر المختلفة التي يدخلها في عمله تتراصف اكثر مما تترابط وبعضها مازال يحمل طابع التكعيبية.

وهكذا ينتهي الامر بالتركيب الفني بأن يكون متكلفاً ومتصنعاً اكثر منه تعبيرياً.

أما في اعمال لورنز فنجد ان المأساة قد عبر عنها في منحوتته «الوداع» لا بوجه متشنج وجسم متحطم او متلو، وذراعين تكثران من الحركات، بل يأتي التعبير عن المأساة بواسطة مجموعة من الأحجام المتينة القوية تتهاوى، ومهما كان اهتمام الفنان بموضوعه كبيراً فهو لاينسى ولو لحظة واحدة ان يسعى وراء الكمال في فن النحت. وهو تكامل مماثل للتكامل الذي تخلقه الطبيعة نقول ان هذا الفنان يقترب منها في بعض الاشكال فالاجسام العارية التي يصنعها لاتكتفي بأن تضع امام اعيننا اشكالاً قوية، بل تجعلنا ايضاً نحس باللحم البشري، اما في غير ذلك فلا نزال نجد امامنا مخلوقات وهمية خرافية. وليس عجباً اذا كانت احدى افضل منحوتاته وأروعها تمثل «عروس البحر» عام ١٩٤٥ وهي مخلوق اسطوري خرافي من جميع النواحي يبدو جسمها اللين، القوي، الشديد، وكأن مياه البحر تتساقط منه. ونفس المنحنيات التي ترسم جوانب هذا الجسد نراها مسيطرة ايضاً على جميع الاعمال الفنية في الفترة الاخيرة. ومع ذلك لا نرى في الاجسام اي تورم وأي رخاوة والواقع انها شهوانية لورنز المليئة بالرجولة ويزيد في متانة المنحوتة بكاملها تأثير التضاد الذي يبنى عليه تركيب العمل الفني وترتيبه هذا التضاد اقل وجوداً عند آرب الذي لايزال كما كان قبل الحرب، يعبر عما يريد بواسطة اشكال اكثر انسياباً وأقل دقة هندسية. انه لم يغير اسلوبه ولكنه زاد من تنويع اعماله الفنية فنرى تلوي الغصن او الافعى وانعطاف خصر بدين، وانحناءات الكتف، والانتفاخ البسيط في الخد او الذراع.. وهذا مايبرزه في منحوتاته من المرمر او البرونز ويظهر لنا انه ذات فكر صاف وقلما نجده يقابل هذه الاضواء بالظلال التي توحي لنا بأشباح الليل.

أما غابو وبيفزنر فيعيدونا على عكس سابقيهما الى الحضارة التقنية.

وقد ظلت المبادىء الاساسية في فنهما كما كانت قبل عام ١٩٤٠ الا ان تأليفهما اصبح اكثر تعقيداً. وقد يحدث ان يبدعا منحوتات ضخمة كبيرة الحجم



لورنز : (عروس البحر)

يراد ان تضم الى منشآت هندسية كبيرة. . ومن امثلة ذلك ان العمل «العمود المعبر عن النصر» الذي عمله بيفزنر عام ١٩٥٥ قد اقيم امام مصانع شركة جنرال موتورز في مدينة ديترويت كما ان احدى منحوتات غابو ١٩٥٤ ـ ١٩٥٧ اقيمت امام مخزن بينكورف في روتردام. ومن جهة اخرى فان بيفزنر يستمر في استعمال المعادن. بينما يظل الآخر محباً للمواد الخفيفة الشفافة.

بيد انهما كليهما يجعلان النور يتألق بانعكاسات كبيرة وناعمة.

اما كالدر فيتابع من جهته عمل «منحوتاته المتحركة» فهي طافحة بالاحساس فالقضبان تصبح أدق وأرفع وتشعباتها اكثر تنوعاً.

ان المواد التي تظهر انها مخصصة للقوة والصلابة تظهر هنا بمظهر اللين اللطيف ويمكننا ان نقول انه يتجاوز اللعب والتسلية لتكون اعماله اكثر اثارة واعجاباً وحتى المنحوتات الثابتة التي يصنعها كالدر تبدو خفيفة.

فهذا الفن واضح جداً ويتحول بفضل الابعاد الى درجة انه يصبح هندسة مؤلفة من احجام واسعة ودقيقة تتعادل فيها التضادات. وان حب الاعمال الفنية الضخمة وحب النحت المعماري يثيران اكثر فأكثر اهتمام هذا النحات في السنوات التالية. وان احجامه سواء أكانت نافرة ام مسطحة بسيطة ام معقدة تظل دائماً قوية البنية ويبدو فيها شيء من المتانة وبعض هذه الاحجام تمتلك صفة خاصة

اضافية وهي وجود مساحات يقويها رسم ما. وفي عام ١٩٤٩ نحت آدام عملاً اسمه «المرأة المنقوشة» وقد وضع على اجزاء متعددة من التمثال خطوطاً شبيهة بالتي تؤلف منقوشاته بالمنقاش. وعاد الى هذه الطريقة فيما بعد غير ان الخطوط اصبحت فيما بعد بارزة، واصبحت الاشكال التي يرسمها تغطي الشكل بشبكة من الزوايا، تأتي الاضواء والظلال فتتجابه في داخلها بأوضاع مختلفة. .

وفي زمن أقرب الينا صنع آدام منحوتات كبيرة من المرمر كمنحوتة «الورقة» مثلاً عام ١٩٦٥ وهي ذات جانب مليء بيضوي أملس وجانب آخر هو عبارة عن سطح منبطح تزينه الخطوط والحزوز. وهكذا نرى ان الطابع النحتي والطابع التصويري والطابع الخطي تتجاوز في «الورقة» لأن لون المادة التي صنعت منها المنحوتة تلعب دورها هي الأخرى ويأتي الصقل فيزيدها جمالاً ورقة ثم إن فيها تضاداً كبيراً وهو القائم بين الخطوط التي يعملها آدام عن قصد وتعمد بين الطبيعة التي رسمت من قبل تلك الأوردة والشرايين في المرمر. . وهكذا فان التناقض يبدو وكأنه جاء من شهوة وهوى. اما جيليولي فنرى ان النحت عنده عبارة عن كتلة مصقولة ولذلك يتسلط النور عليها تسلطاً خفيفاً.

واذا كانت المنحوتة من البرونز يعكس الضوء منها كما هو الأمر في منحوتات برانكوزي الا أن الكتل في فن جيليولي اقل انغلاقاً مما هي عليه لدى النحات الروماني فنرى المنحنيات تتناقض احياناً مع الخطوط المستقيمة ونرى الشكل المستدير تعترضه المستويات ذات الزوايا ومن جهة أخرى فان جيليولي يشدد اكثر من برانكوزي على اهمية الثقل في المادة.

وكذلك نجد طابعاً أكثر مهارة في اعمال سينيوري الذي تأثر هو الآخر ببرانكوزي وبعد ان كان يمارس فناً تشبيهياً حراً موجهاً بهدي التكعيبية اصبح من دعاة الاشكال المتطورة. غير انها لا تزال تبدي بعض الذكريات الجميلة من الحياة وان منحوتاته المصنوعة من مرمر مناجم كاراره، تبدو وكأنها غريبة عن عالمنا وانما هي تجتذبنا اليها برقة الى هذا الضوء الذي يداعب جوانبها ودوائرها. وبعض هذه المنحوتات تبدو وكأنها تهدف الى ابراز ما فيها من تحفظ فهي قليلة السماكة بحيث تكاد تعطي الانطباع بأنها ذات بروز مزدوج.

وهذه الملاحظة يمكن ان تنطبق على اكثر الاعمال الفنية التي صنعها هاجدو منذ نهاية الحرب الا ان هذه القولبة لديه لا تنعطف بالدقة التي نراها في اعمال

سينيوري فقد تكون متماوجة ولكنه يرسم ايضاً انكسارات وزوايا ورؤوس ومع ذلك فليس هناك شيء من القسوة أو شيء من الصلابة. فالأشكال محدبة قليلاً وتبدو في أكثر الأحيان وكأنها مضغوطة في المعدن، وان الأوراق الحديدية الكبيرة التي تشكلها مقصوصة بوضوح تام ومع انها لاتشكل أي حجم فهي توحي بأنها تمثل فارساً او كلباً او عنكبوتاً وكلها خيالية.

فهل استطاعت الاتجاهات التي تميز بها الفنانون الكبار الذين ذكرناهم سابقاً ان تجتذب اليها فنانين اصغر عمراً؟.

بالنسبة للفنانين الجدد الأكثر ابداعاً فانهم لايفكرون ابداً في جحود ماجاء به سابقوهم وانما يفكرون في تطوير فن النحت بتأثيرهم الشخصي وباسلوبهم الخاص. ومثلما لاحظنا ان هناك اتجاهاً مشابهاً ومتعارضاً لدى المصورين، كذلك نرى هنا بين النحاتين تشابهاً وتعارضاً في الوقت نفسه.

وقع فيتولو اولاً تحت تأثير بورديل ولكنه تحرر من هذا التأثير في أواخر الاربعينات، التفت تجاه الفن غير التشبيهي وتبدو اعماله كأنها من الفن التجريدي، لولا عنوانها او اسمها «الثور» «يد النحات» ومنذ ذلك الحين أصبح لهذا الفنان اسلوبه الخاص وكأنه لاينتمي الى الطابع الأوروبي. فعندما ينحت الحجر يذكرنا بفناني التولتيك والازبتيك فاذا مااختار الخشب ذكرنا بتلك الشعوب التي كانت تصنع الاقنة المستعملة في الطقوس الدينية ومعنى هذا ان فنه متزن رصين ومع ذلك فان المعالجة الدقيقة للسطوح والمستويات وان مافي الحجارة من كثافة ومافيها من قسوة يبرزان بصورة أوضح وأقوى من جراء المعالجة الدقيقة للسطوح وبواسطة وضوح الزوايا الناتئة.

اما لوبو فان اعماله لا تقل رصانة وقوة وقد عمل لوبو بعض الوقت عند لورنز وتعاون معه في الانتاج. فلا عجب ان تكون منحوتته المسماة «الامومة» وهي من المرمر ١٩٤٨ من تأثر استاذه. غير ان التمثال المسمى الامومة ايضاً والموضوع عام ١٩٥٤ من البرونز قد ابتعد فيه عن تأثير استاذه لورنز فقد اصبح فنه اكثر انتظاماً وتجريداً. فاذا نحت لوبو جسماً عارياً مضطجعاً او جسماً بشرياً واقفاً، او رأس امرأة، او جواد، او سمكة، او حمامة، وسواء كانت المادة التي يعمل فيها حجراً او برونزاً فهو يسعى اكثر الى الشكل المبسط على انه عندما يجعل كتلة تقترب من الشكل الهندسي يجعلها مترابطة.

ان الجسد الانساني الذي تنطلق منه منحوتاته المسماة «مسجى» عام ١٩٤٣ و«امرأة نائمة» ١٩٤٥ و«العري الكبير» عام ١٩٤٩ تحدد مراحل الطريق التي سارها وقادته الى التعبيرية التي أثر فيها بيكاسو الى فن يتحول فيه الجسد العاري الى مجموعة فخمة من الأشكال الهندسية ومع انه يحتفظ بطابع حسي فالأشكال محدبة قليلاً وتبدو في أكثر الاحيان وكأنها مضغوطة في المعدن، لكنه يفضل ان ينحت المرمر البنتلي او مرمر باروس ويحب ان يبرز مافيها من ضياء خفيف لطيف. ومع ان الكثير من منحوتاته المسماة «الرؤوس» او بأسماء نسائية فهو لايقتصر بأن يجعلها مشابهة للوجه البشري وانما يعبر بالأحرى عن صفات بشرية من لطف واناقة وبراءة والظاهر للعيان انها قبل كل شيء استجابة للقيم التشكيلية.

والنحت النافر الذي يحتل مكاناً مرموقاً في انتاج هاجدو يجتذب غالباً الفنانين الجدد. ومن الأمثلة على ذلك ان المصور اوباك يلجأ اليه، وان منحوتاته من حجر الاردواز تشكل دون شك اكثر نواحي فنه ابداعاً. وقد أقبل في منحوتاته الحديثة على اظهار السطوح الخشنة بأخاديد متوازية، ينشأ عنها مايشبه سلسلة النور والظل، يظهر وراءها تارة تكوين فني من الاشكال الصافية، وتارة جذع بشري يظهر باحتشام.

ويصنع ستاهلي ايضاً اعمالاً نافرة معدة في العادة لتدمج في منشآت معمارية الا ان اعماله الاكثر دلالة هي ماصنعه في مجال التماثيل الكاملة المجسمة من جميع جوانبها. وكذلك هو شأن صديقه إيتين مارتان الذي يجمعه به بعض التشابه فكلاهما يحبان ان يستعملا مادة لم يستعملها النحاتون المحدثون الا قليلاً.

ونقصد بذلك: الخشب بالذات وهما يحرصان اكثر من حرص الاخرين ان يحسبا حساباً صحيحاً وكاملاً للصفات الخاصة بالخشب. وهما لا ينسيان ابداً ان الخشب كان في الاصل شجرة وانه نتج عن قدرة الشجرة على النمو والتشعب وهما يستلهمان بالخشب حتى فيما يتعلق باسلوبيهما الى درجة انهما يذكران فيه حتى عندما تكون منحوتاتهما مصنوعة من البرونز.

ويحب ستاهلي المسطحات المكونة من اشكال متعرجة ومن حجوم تنتفخ ثم تعود الى اصلها ببطء وربما ظن الانسان نفسه انه امام نقط ضخمة تتساقط فتتجمد وتتجمع كأنها تخفي سراً ما «قصر الدموع» عام ١٩٤٧ ـ ١٩٥٣ إلا ان

المنحوتات الاكثر حداثة اكثر إشراقاً واكثر تعقيداً ايضاً وهي منحوتة في جذوع الاشجار حيث تنمو وتنتفخ فالعمل الفني كله وفي جميع نواحيه يظل تحت تأثير الفنان.

اما إيتين مارتان ففنه اكثر خشونة واشكاله اكثر وزناً فاذا نحت «العذراء منتحبة» وهي لاتزال تعبيرية النهج عام ١٩٤٥ او «زوجين» وهي اكثر حرية في الابداع عام ١٩٤٦ واذا مااستوحى من تجويف جذع شجرة وصفاً او تعبيراً يحمله على تسميته «الصرخة» عام ١٩٦٣ فان فنه متزن واحياناً قاس. وفي منحوتته المسماة «تحية الاجلال» لبرنار عام ١٩٥٤ نراه ينتزع من الخشب حركة تكاد تكون بائسة ويوحي هذا العمل بعمق المأساة. وقد عمل إيتين مارتان ايضاً منحوتات رائعة لصور الاشخاص ومجموعة من اعمال فنية نفذها بالجبص سماها «مساكن» وكأنها تجسد الاحلام الهندسية لأعمال انسان ماقبل التاريخ حينما تختلج فيها الرغبة الشديدة في بناء مأوى لخرافاتها واساطيرها.

وهذا «الباروك» الذي يزدهي وينتصر في فن ايتين مارتان نراه ايضاً لدى «زفوبادا» في منحوتاته «جامح» كما نراه على الأخص في المنحوتة المسماة «الجولة الليلية على الجواد» اذ نجد حرارة الحب تثير مخلوقين لهما شكل الحيوانات ولكنهما غريبين تماماً عن الجنس البشري. ومع ذلك فمهما كان الشكل حركياً فانه يظل متين البنية فشدة العاطفة اللاهبة لا تؤدي الى تمزيق الاحجام. ونرى الفن الباروكي مسيطراً ايضاً في اعمال اخرى لأن أشياع هذا المنحى الفني اخذوا يزدادون في نفس الوقت الذي كان الفن اللاشكلي يلقى اقبالاً كثيراً لدى المصورين فالباروك في مجموعه ومبادئه يشهد بالعودة الى الطبيعة او على الاقل برغبة شديدة للاقتداء بها عندما تتكاثر بدون اي انتظام فالباروك يتعارض مع كل ماهو عقلاني وينتمي الى عالم الفوضى.



انيين مارتان (تحية الى برنان)

وان كانت الاتجاهات الانشائية تنحسر وتتراجع في النحت كما في التصوير، فهي لم تتلاشى ابداً بل ان امكانيات جديدة كل الجدة في المذهب الانشائي قد جرى ابداعها عند شوفر فان اعمال شوفر اقرب ماتكون من اعمال المهندسين. ولذلك لايقتصر على استعمال مواد كالفولاذ والالمنيوم والنحاس المصقول والبلاستيك. بل يحرص بالاضافة الى ذلك على آخر ماانتجه العلم من تقنية ويعنى جل اهتمامه بالمكتشفات العلمية. وبالتحديد كان شوفر قد بدأ حوالي عام ١٩٥٠ بتجميع القضبان والصفائح بحيث يشكل بها هياكل هندسية تسيطر عليها الزوايا القائمة فسرعان ماقاده حب (الحركة الفضائية) الى ادخال الحركة في اعماله ونقصد بها الحركة الفعلية.

وفي عام ١٩٥٦ بنى بمساعدة احد المهندسين اول منحوتاته المتحركة وهي تتحرك بأوامر واشراف حاسب الكتروني وهي في تحركها تظهر العناصر وتفقد قسماً من انتظامها وقسوتها. الا ان شوفر توجد في تركيباته قوة تعبيرية اكثر غرابة وذلك عندما يسلط عليها الضوء فيحدث ظلالاً متحركة. ولم يلبث ان توصل الى جعل الظلال تتلون واذ بآلاته المنظمة تنظيماً دقيقاً تنتج مشاهد لا تعدو ان تكون تحولات مرنة متدفقة لا تلمس بل هي خيالية. هذا واستمر شوفر في اكتشافاته وابحاثه في مجال حركة الضوء وصنع عام ١٩٦٠ جهازاً سماه «لومينسكوب» يعرض بواسطته على شاشة كبيرة من الزجاج الاسود اشكالاً ضوئية لها تحولات غير متوقعة اطلاقاً. فتارة يشعر المشاهد انه يشهد مولد الحضارة المشرق وتارة يظن انه يرى كوارث كونية ضخمة من مدن تحترق ومن اعاصير تلسع البحر او تمزق الغيوم.

وبالايجاز فان هذا الفن يدخل فيه كل هذه البحوث العلمية ويؤول أمره الى ان يضعنا امام حوادث حياتية غير عقلانية.

فان منحوتات «لارديرا وجاكوبسن» المعدنية تنتمي الى اعمال الحرفيين. وهي تعد منحوتات ساكنة بمعنى ان ايقاعاتها مرتبطة بأشكال لا حراك فيها. ولارديرا مثله مثل كالدر يستعمل صفائح من المعدن. يقصها ويثقبها بدقة. ويدخلها في الفضاء مثل نصلات السكاكين. وترتيب العمل الفني واضح، فالشاقولي يتعارض مع الافقي ويتعارض المنحني مع المستقيم، والسطح مع الخط، ومع التجويف ويتعارض الطرف الواضح مع الطرف المسنن.. وواقع

الامر اننا الآن في مجال التجريد الهندسي. الا ان الدقة ليست خشنة في اعمال لارديرا، فهي تتلاءم مع الخفة والجمال.

وفي حين كانت منحوتات لارديرا تتطور بشكل عام في اتجاه الارتفاع واتجاه العرض بحيث اصبح كل منها يبدي للناظر مشهدين ممتازين، كانت منحوتات جاكوبسن دائماً توحي للناظر بوجود البعد الثالث. وان رسم الحامل والحواجز الرقيقة يلف حول الفراغ ويعانقه ويعطيه هيئة معبرة.



لارديرا: (الايقاع البطولي)

وبالاضافة الى هذه الاعمال الجرداء المتعشقة يصنع لنا جاكوبسن اعمالاً يسميها «الدمى» وهي عبارة عن تماثيل صغيرة مصنوعة من عناصر متنوعة، يضفي عليها بروحه المرحة الماهرة جاذبية ساحرة.

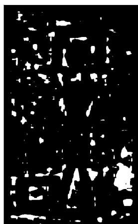
ولابد ان نذكر منحوتة «رأس الثور» التي صنعها بيكاسو عام ١٩٤٣ بأن جمع مقود الدراجة ومقعدها. ومهما يكن فان جاكوبسن نفسه لايستبعد ابداً عن صنع حمار اذناه مشكلتان من ملعقة وشوكة طعام، كما انه لايحجم عن استعمال سلسلة صغيرة لكي تمثل شعر انسان وعن استعمال قطعتين حديديتين مثقوبتين يجعلهما تمثلان العينين.

ومن الغريب ان هذه التماثيل الصغيرة لا تثير اهتمامنا فحسب، وليست مجرد دمى تسلية، بلا نلاحظ ان فيها الجدية وشيء من العبث مما نلمسه في بعض التماثيل الزنجية.

وقد نجح جاكوبسن مؤخرا في تقريب الفارق بين هذه التماثيل الصغيرة وبين المنحوتات الهندسية فأصبحت اعماله التجريدية الاخيرة اكثر تعقيداً من ذي قبل، ولايخلو ترتيبها من الفكاهة وفي الوقت نفسه ابتكر الفنان رسوماً بارزة ذات وجوه تذكرنا بالدمى التي صنعها بنفسه وإن كان جاكوبسن يستعمل الحديد احياناً، فان الحديد هو المادة الاساسية عند روبرت موللر. وهو يستعمله لكي يجمع بين الاشكال الكبيرة نوعاً ما والتي يكون بعضها حاداً كالمناجل او كسكة المحراث وتكون بعضها مستديرة او جوفاء كالقساطل والخوذ او رفاريف السيارات ونرى ان بعض الحجوم تشبه اللحم الانساني بينها البعض الآخر يذكرنا بأعمال جياكومتي.

أما جياكومتي فمنذ عام ١٩٣٥ أخذ يصنع رؤوساً واصبحت الاجسام التي نحتها عام ١٩٤٦ رقيقة متطاولة وكأنها هيكل من خطوط ونحس بأنها مضغوطة والحبيبات على الوجوه كأنه يتآكلها الصدأ، والمهم ليس الحجم وانما خيال التمثال.

هذه القامة الطويلة طولاً مبالغاً فيه والمنتصبة خطوطاً عامودية لتمثل الساقين في وضع جندي متهيء، او لتمثل هذه الاذرع المشدودة الى الجذع المنبطح الضعيف ويمكن ان نستنتج من هذه الاعمال ان هذه الانشائية الضعيفة فيها شيء من العبث ومن الاثارة العاطفية، وانها لتبدو واقفة على الدوام عند حافة الموت وعندما نحت جياكومتي اشخاصاً مستوحياً أخاه «ديبغو» وامرأته «آنيت» جاءت



جاكوبسن : (كريسبي)

الوجوه قلقة، ومعذبة احيانا. ان جياكومتي لايتهرب من تعبير اسلافه فحسب، بل هو يرفض ايضاً روح فنهم ولم يعد يستهدف الهروب من الواقعية، وانما يهدف الى اعطاء الواقعية بعداً جديداً يعبر عن احساسه بالحياة.

وبشكل عام فمنذ نهاية الحرب أخذت الفئة الباقية من الواقعيين ممن هم ليسوا من الرعيل الثاني يميلون الى التعبيرية ويعد جيمون الاستثناء الاكثر أهمية لهذا الاتجاه. وقد استمر في عمل تماثيل لأشخاص معلومين، وهي تماثيل تمتاز ببساطة الاحجام المتراصة كما تمتاز بقوة بنائها. في حين ان «اوريكوست» و«كوتوربيه» يتميزان بأنهما يميلان الى التبسيط الشديد مع التشويهات الكاملة فان «كوتوربيه» يمد الاجسام ليجعلها اكثر تعبيراً من جهة وليزيد في قيمتها التزيينية من جهة اخرى على ان المنحوتات الاكثر قوة التي انتجتها الواقعية التعبيرية منذ الحرب هي المنحوتات التي انتجها بيكاسو مثل «الرجل والخروف» عام ١٩٤٤ و«ماعز» و«امرأة حامل» عام ١٩٥٠ وفي هذه المنحوتات ظل بيكاسو غير بعيد عن الواقعية.

أما جيرمين ريشيه فلا تنكب على تشويه الجسد والوجه البشريين بقدر ماتنطوي على تحقيرهما والاساءة اليهما فهي تخربها وتنزع اجزاء منهما.

وباختصار نقول إن من يشاهد منحوتاتها يبين اليه ان هذه المنحوتات كانت مردومة ردحاً من الزمن ثم اخرجت من باطن الارض دون عناية وتبلغ احياناً تفاهة الاشكال حداً تظهر معه وكأنها تكاد تكون غير مرسومة.

ونجد عند اشهر نحاتي العصر الحديث وهو سيزار بالداتشي الاجسام البشرية المشوهة من اجساد متقطعة وبطون ممزقة بالجراح العميقة يعملها بشكل يدعو الى الرأفة ساقان قاسيان تعرتا من اللحم تقريباً، وهذه الاعمال الفنية قد صنعت بقطع من الحديد، قطعت ثم لحمت مما يزيد في عمق المأساة بينها وبين الصورة العادية للحياة، علماً بأن سيزار يحاول دائماً ابراز هذه المأساة ويستمر على منحنٍ واع بالحياة يتراوح بين المرح والالم النقد اللاذع بالفكاهة. والمنحوتات التي صنعها من الحديد حوالي ١٩٥٤ ظلت مفرغة تكشف عن العناصر المختلفة التي تشكلها ففي منحوتة «السمكة» يرى الناظر اليها قطعاً من الحديد ومن البراغي ومبرداً وعازلين كهربائيين. ثم اصبحت المنحوتات اكثر تراصاً، لكنها بقيت مؤلفة من بقايا اشياء مختلفة. ونرى اكثر المنحوتات حداثة تقتصر على الجمع بين اشكال

هندسية، فبعضها مسطحة وبعضها مقعرة او محدبة، وتقوم الخطوط بالجمع بينها وفجأة وبصورة غير متوقعة نرى ان هذه السطوح الخشنة المغطاة بالنتوءات والتي يمسها الضوء بطرق مختلفة تتخذ شكل كؤوس قربان ضخمة جداً. نلمس مما نشاهد اعمال اكثر رزانة وجدية اكثر مما نرى فيها تسلية او مزاحاً.



سيزار : (ربة نصر فيلتانوز)

وفي مجال مناقشة لعمل النحات سيزار. عرض سيزار ايضاً قبل بضع سنوات سيارات عادية مضغوطة في المصنع. وهذا يعني العودة الى الدادائية. وهذا معناه ايضاً تكرار ماكان قد عمله مارسيل دوشان عندما عرض اعماله الجاهزة غير ان هناك بين الفنانين فارقاً ذو معنى.

فدوشان كان يريد اظهار القيمة الفنية الموجودة في منتوجات الصناعة الجديدة أما سيزار فكأنه يدعونا الى رؤية جمالية للأشكال الهالكة التي لم تعد صالحة للاستعمال ومن الواضح ان في ذلك كله احتجاجاً على العالم الصناعي الذي نعيش فيه، وتعبيراً عن عدم القدرة على التكيف التام مع متطلبات هذا العصر فان هذه الاعمال تظهر عن عوامل نفسية واجتماعية. غير انها من الناحية الفنية البحتة، ليس لها في رأينا مايبررها.

وكان النحاتون يؤكدون الكتلة مرة ويؤكدون الفراغ مرة اخرى، كما كانوا، ولايزالون يبحثون عن خامات جديدة.

وذابت الفوارق الى حد كبير بين التصوير والنحت، وأصبحنا نجد تصويراً مجسماً ونحتاً لايقوم على الكتلة، وانما على توزيع الاسلاك والخيوط والسطوح واحياناً نشارة الخشب مع الغراء الابيض وغيرها.

النحات

محمود مختار

رائد فن النحت العربي المعاصر

ولد «محمود مختار» في بلدة طنبارة وهي قرية بالقرب من مدينة المحلة الكبرى بوسط الدلتا كان ميلاده يوم ١٠ ايار عام ١٨٩١ .. ابوه هو «الشيخ ابراهيم العيسوي» عمدة القرية ، ولم تكن أمه هي الزوجة الاولى ، كما كانت تصغر ابيه بشكل ملحوظ ولم تلبث الخلافات ان نشبت بين الزوجات ، فانتقل مختار ليعيش مع جدته لامه في بيت خاله بقرية «نشا» بالقرب من مدينة المنصورة حيث تعلم في كتّابها.

وعرف عن مختار انه خلال طفولته بالريف كان يقضي معظم وقته بجوار الترعة يصنع من طينها اشكالاً وتماثيل تصور بعض المشاهد التي يراها في قريته مثل النسوة وهن يحملن الجرار ، او حيوانات الحقل وهي تجر المحراث او تدرس القمح وغير ذلك من مشاهد الريف.

انتقل مختار الى القاهرة ليعيش في بيئة تسودها تقاليد الحارة المصرية ، حيث يختلط السكان ويتعاونون مهما تفاوتت مستوياتهم ، هذه البيئة الشعبية تحوطها عمارة القاهرة الاسلامية بفنونها العريقة فتبهره مآذن مساجدها ، ويتعلم من ابناء الحي اكثر مما يتعلمه في المدرسة.

كانت طفولته في الريف تطل على الحقول الواسعة المنبسطة والحياة بايقاعها البطيء وكان الضوء الساطع بالنهار يعكس ظلال حادة على زخارف عمارة المساجد والبيوت القديمة ، فتوقظ لدى الصبي الحساس الرغبة في التشكيل المجسم ، وتثير حاسة اللمس لديه ، وتوقظ الرغبة في تحسس هذه الزخارف المجسمة . . فالاضاءة القوية والحياة معظم الوقت خارج الاماكن المغلقة تحققان الميل الى التجسيم واقامة الاشكال ذات الابعاد الثلاثة القادرة على اعطاء تماثل صادق لهذه البيئة.

وتتمنى الأم ان يلتحق ابنها بالازهر ، لكنه يحس ميلاً فطرياً نحو الفن ، ولا يعرف الى اين يتجه . . وتفتح مدرسة الفنون الجميلة ابوابها عام ١٩٠٨ بحي درب الجماميز القريب من منزله ، فيسرع الى الالتحاق بها ، ويكون اول طالب يتقدم اليها.

- وتبدأ مسيرة مختار مع الفن.

اشتعلت الحركة الوطنية ضد الاستعمار الانكليزي (قوات الاحتلال) وانعكس ذلك على فن مختار في التماثيل التي اقامها للزعماء السياسيين «مصطفى كامل» و «محمد فريد» وكانت هذه التماثيل تحمل في المظاهرات والجنازات وتتصدر مواكب الشباب. ومن ناحية اخرى الهبت البطولات العربية خيال الفنان الشاب فاقام تماثيل تصور «طارق بن زياد» و «عمرو بن العاص» ثم «خولة بنت الازور» وهي البطلة العربية التي حررت نساء قبيلتي «تبع» و «حمير» من اسر الروم ، وكانت على هيئة امرأة تمتطي جواداً وتطعن بالرمح.

هذا الى جانب استعادته لمشاهد الريف يسجلها صوراً وتماثيل ، خاصةالتماثيل الفكاهية لابن البلد ووجوه زملائه ، وكانت هذه الروح المرحة وخفة الظل من العناصر التي لفتت اليه الانظار باعتباره متمكناً وقادراً على تشكيل اي تمثال واي فكرة تخطر له.

ورغم هذا لم يمتنع مختار عن المشاركة في الحياة السياسية فخرج في المظاهرات المطالبة بالاستقلال عام ١٩١٠

وما ان تنتهي موجة المظاهرات حتى توضع لوائح جديدة لنظام الدراسة بالمدرسة ويظهر اتجاه لوضعها تحت اشراف الجامعة المصرية من تموز الى تشرين اول عام ١٩١٠. فقام الطلبة بحركة احتجاج عنيفة ادت الى فصلهم ، فافتتح

مختار وزملاؤه المفصولون مرسماً بجوار المدرسة يمارسون فيه فنهم ، حتى تغيرت الاوضاع ودخلت المدرسة تحت اشراف وزارة المعارف ، والغي قرار الفصل ليعودوا الى الانتظام في الدراسة ، وقد ضمت هذه الحركة ١٥ طالباً يمثلون خلاصة النبوغ في المدرسة ، كان من بينهم محمد حسن ويوسف كامل ويتزعمهم محمود مختار وهناك قصة حب غامضة بين فناننا واحدى قريبات استاذ فن التصوير في المدرسة «باولو فورشيلا» لكن هذه القصة انقطعت عندما تقرر سفر مختار الى باريس عام ١٩١١.

لقد كتب «مسيو جيو لابلاني» تقريراً عن نبوغ مختار الذي ظهر بوضوح في المعرض الاول الذي اقيم لاعمال الطلبة وكان من بين المعروضات تمثال كاريكاتيري لابن البلد أقبل المشاهدون على اقتنائه وباع منه ثماني نسخ من الجبص بسعر جنيهين ذهبيين للنسخة الواحدة. . سافر مختار الى باريس وهو يعرف ان هذه هي فرصته لتحقيق احلامه.

يتقدم مختار للالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة الفرنسية «البوزار» مع اكثر من مائة متقدم جاؤوا من فرنسا ومن سائر انحاء العالم ، ويفوز مختار عليهم جميعاً ، فيجيء ترتيبه الاول.

يتنبه الفنان على الشاطىء الاخر من المتوسط الى القيمة الفنية للتراث النحتي في الاثار المصرية القديمة . . كانت دراسته حتى سفره تتطلع الى النموذج الاغريقي والروماني في فن النحت ، لكنه في باريس لمس الاحترام والتقدير الشديدين للتراث النحتي المصري القديم . . فيعود الى القاهرة وهو في الثانية والعشرين خصيصاً ليشاهد الاثار المعروضة في متحف «الانتكخانة» كجزء من دراسته التي وجهه اليها اساتذته في باريس.

ويعود الى باريس بينما نذر الحرب العالمية الاولى تتجمع ، وهناك بدأت المتاعب عندما توقف عنه راتبه بسبب انقطاع طرق المواصلات وتعثرها بسبب الحرب.

ويضطر مختار الى الاشتغال بعض الوقت حمالاً في مصانع الذخيرة ليعوض راتبه ، لكنه لايكف عن الدراسة او الانتاج الفني ، حتى يعرض عليه استاذ «المسيو لابلاني» ادارة «متحف جريفين» للتماثيل الشمعية والمقام في حي «مونمارتر» واستمر في هذا العمل طوال عامي ١٩١٨ ، ١٩١٩.

في هذه الفترة اهتم المتحف بعمل تماثيل لابطال الحرب وقادة اوربا وامريكا وقتئذ امثال «ولسن» و «جوفر» الى جانب اقامة تماثيل للمجموعات مثل «حلم غليوم» بالاضافة الى نحت تماثيل مشاهير الفنانين والفنانات فقد اقام مختار تمثالاً لأعظم راقصة باليه في مطلع القرن العشرين هي : «انا بافلوفا» . . وفيها بعد اقام تمثالاً «لأم كلثوم» باعتبارها اشهر فنانة مصرية . . فصورها في تمثال يفيض بالرقة والشجن والجمال عرضه في باريس عام ١٩٢٥.

بعد انتهاء الحرب العالمية الاولى ١٩١٤ ـ ١٩١٨ بدأت تتجمع نذر الثورة على الاستعمار الانكليزي في مصر.

ووضع مختار فكرة تمثال «نهضة مصر» وعرض النموذج المصغر على زملائه من الطلبة المصريين في باريس فتحمسوا له وجمعوا التبرعات فيما بينهم لينفذ الفنان هذه الفكرة في الرخام.

والفلاحة نجدها في تمثال «نهضة مصر» تتطلع بأمل الى الافق الى المستقبل وبجوارها تمثال ابو الهول . . لقد مزج مختار بين اصالة القدماء ، وواقع القرية ، ثم المستقبل ، وقد ساعدت خامة الحجر الصلبة على اظهار مدى قوة الارادة المجسمة في ملامح المرأة ووجه ابي الهول حتى في ثنايا رداء المرأة . . كما حدث التوازن بين ابي الهول وحركة الفلاحة التي رفعت رأسها بكبرياء . انظر صورة الغلاف.

انصرف مختار الى نحت تماثيله الصغيرة للفلاحة حاملة الجرة وحاملة السلال والفلاح يحمل عصاه او فأسه.

واصيب مختار في يده ، فعاش موزعاً بين الاطباء ، لكن المرض لم يمهله ، ومات يوم ٢٧ اذار عام ١٩٣٤.

وبرغم قصر عمر مختار الفني الا انه ترك تراثاً ضخماً من التماثيل . . منها تمثال سعد زغلول . . كما انه صاغ احداث القرية . . احزانها ومشاعرها وافراحها في تماثيل تمتلىء بالمشاعر والحب . . منها «الفلاحة والجرة» «نحو ماء النيل» و «على شاطىء النيل» و «عروس النيل» و «رياح الخماسين» «ابن البلد» وغيرها . .

لابد ان نتوقف قليلاً أمام ميزات اعمال هذا الفنان الرائد ، فقد اضاف الى تراثنا القديم في هذا الفن تراثاً حديثاً ، وقد تحول النحت على يديه الى فن رفيع

بعد ان كان مجرد حرفة كالحدادة والنجارة ، لهذا يعتبر فنه نقطة البداية للنحت العربي المعاصر ، وهي بداية محملة بعراقة الاصالة والاستمرار التي تقدم خلاصة تقاليد هذا الفن في الحضارات المتعاقبة المنصهرة في روحه بعد ان تلاقت مع تجارب الفن الحديث وما استخلصه الفنان من مميزات كانت مصدر ثراء لاسلوبه الخاص.



ابن البلد - برونز



الحزن - بازلت



بنت الشلال - برونز

النحات العالمي

كانوفا

ظهرت الحركة «الكلاسيكية الجديدة» اولاً في روما نتيجةللكشوف التي اجراها علماء الاثار في اواخر القرن ١٨ واوائل القرن ١٩ وتماثيل النحات الايطالي الشهير كانوفا (١٧٥٧ ـ ١٨٢٢م) وتفصيل من تمثال فينوس من اروع اعماله.



تفصيل من تمثال فينوس ـ للمثال كانوفا

النحات العالمي

أوجست رودان

ظل الشاب يسعى ثلاث مرات متوالية، للالتحاق بمدرسة الفنون الفرنسية العظيمة، «مدرسة الفنون الجميلة» وفي كل مرة من تلك المرات الثلاث، كان الممتحنون يرفضون قبوله وكان والده ومدرسوه، يظنون ان لديه موهبة ماللرسم والنحت، ولكن الظاهر انهم كانوا على خطأ اذ ان أوجست روادن لم يكن يصلح لان يكون نحاتاً وقد ترك امر تخطيط مستقبله الى راهب حكيم قابله بعد ذلك بعام او عامين.

عندما ولد فرانسوا اوجست رينيه رودان في ١٢ تشرين ثاني ١٨٤٠ كان ابوه يعمل ساعياً في مكتب مركز رئاسة الشرطة الفرنسية. ولكنه قبل ان يعتزل الخدمة ، رقي الى مرتبة مفتش ، مما مكنه من ان يهيىء لابنه الوحيد تعليما محترماً. وعلى ذلك التحق اوجست بالمدرسة في باريس ، ومنها الى مدرسة داخلية كان يديرها عمه الكسندر بوفيه وعندما بلغ الرابعة عشرة من عمره ، عاد الى باريس ، والتحق بمدرسة الرسم والرياضيات التي كانت تعد تلاميذها لمهنة الرسم ، وكانت تعرف باسم المدرسة الصغرى ، بالمقارنة بمدرسةالفنون الجميلة ، التي كانت مخصصة للفنانين.

ومهما يكن من أمر، فإن المدرسة الصغرى كان بها عدد من خيرة المدرسين، وكان رودان يقضي صباحه فيها ، منهمكاً في الرسم والنحت ، بينما كان يقضي امسياته ، متجولاً في ارجاء متحف اللوفر ، متأملاً تماثيل الفنانين الاغريق القدماء ، وهو تأمل لم تذهب نتيجته سدى.



رودان بورجوازيو كاليه

وقد قرر رودان ان يصبح نحاتا ، ولكن بعد ان رفضته مدرسة الفنون الجميلة ثلاث مرات ، لم يكن امامه من مناص سوى ان يحترف بدلاً من ان يكون فناناً. كانت باريس في عهد الامبراطورية الثانية ، مدينة مرحة ، وكان العمل يجري في اعادة بنائها. وكانت هناك كميات هائلة من المنحوتات الجبصية والحجرية ، تتدفق من حوانيت المتعهدين لتجميل المباني الجديدة. وقد امضى رودان العشرين عاماً التالية من عمره في بعض تلك الحوانيت ، يعمل فيها في صنع القوالب وغيرها من الاعمال العادية.

وعندما بلغ رودان الخامسة والعشرين من عمره كان تحمسه للنحت باعتباره فناً قد اكتسب دفعة جديدة ظل محافظاً عليها طيلة حياته. وفي اواخر عام ١٨٦٢ ، توفيت اخته الكبرى ماريا في أحد الاديرة ، وكان رودان يحبها حباً فائقاً.

وفي احدى نوبات حزنه عليها ، التحق باحد الأديرة في باريس تحت اسم الاخ أوجستين ولما رأى رئيس الدير ، الاب ايمار ، ان ميول الشاب الحقيقية تتجه الى النحت اكثر مما تتجه الى الرهبنة ، طلب منه ان يصنع له تمثالاً نصفياً . وبينما كان الاب يجلس امام رودان تمكن من اقناعه بان يعطي الحياة العامة فرصة اخرى . ولم تكد تمضي عليه في الدير ستة شهور ، حتى عاد الى عمله الاول ، وسرعان ماالتقى بروزبوريه العاملة بالمصنع والتي ظلت رفيقة حياته ، الى ان تزوجها في كهولته .

وفي عام ١٨٧٠ ادت الحرب الفرنسية البروسية الى بث الاضطراب والفوضى في فرنسا فانتقل هو واستاذه الى بلجيكا حيث اشترك الاثنان في اعمال الزخرفة الخاصة بالمبنى الجديد لسوق الاوراق المالية في بروكسل . وقد ظل رودان بعيداً عن باريس طيلة ست سنوات ، كان خلالها يقضي فترة الصباح الباكر ، وجزءاً كبيراً من الليل في عمله الفني الخاص.

يعتقد معظم الناس ان التأثيرية ماهي الا نوع من الرسم. واذا طلب منهم ان يضعوا قائمة باشهر التأثيريين ، لكان من المؤكد ان تتضمن هذه القائمة اسماء مونيه ، ورينوار ، ومانيه ، وسيزان وديجا ، وبيسادو وكلهم من المصورين . وقد يضيفون ان مونيه ، كان هو الوحيد من بين التأثيريين، الذي ظل محافظاً على هذه الصفة اكثر من عشر سنوات، ذلك لأن التأثيرية فن ينبع مما يراه الفنان ، وبهذا

المفهوم فان التصوير التأثيري قريب جداً من التصوير الفوتوغرافي ، فهو لايترك مجالاً يذكر لخيال المصور او الجمهور ولذلك فان الفنان ، مالم تكن نظرته الى الاشياء نظرة خاصة وملفته للنظر ، كما هي الحال مع مونيه ، فان اتجاهه لابد ان يصبح كئيباً ، وآلياً ، في مدى سنوات قليلة ، اذا هو تمسك بالتأثيرية . وقد ادرك معظم التأثيريين هذه الحقيقة ، فتحولوا عن التأثيرية ، استجابة لماتراه مخيلتهم ، اكثر مما تراه عيونهم ، في حين ظل مونيه وحده ، مثابراً على رسم كل مايراه في مجالات الضوء والالوان.

غير اننا لايجب ان ننسى ان الضوء على الاقل (وربما اللون ايضا) يمكن ان نبرزه في النحت ، كما نبرزه في التصوير ، وان النحاتين ، مثلهم كمثل المصورين ، يمكن ان يكونوا *تأثيريين* . وقد ادرك ديجا هذه الحقيقة ، وقام بصنع مئات من التماثيل المستوحاة من الحياة ، ولم يكن يسمح لاحد بان يشاهدها ، فيما عدا عدد قليل من اصدقائه . وتتمثل التأثيرية في مجال النحت ، في تشكيل حدود اي سطح منحوت ، وتحديد بروزاته ، وكتلته ، وفجواته ، وتغضناته ، بحيث يكون سقوط الضوء عليه اقرب مايكون للواقعية ومساعداً على بث الحياة في التمثال.

والنحت في استطاعته ان يبرز تفاصيل جسم متناسق العضلات ، كما يستطيع ان يبرز دقائق وجه عجوز متغضن ، ومهما يكن من امر ، فاذا مااتقن استخدام الضوء والظلال فان ذلك يساعد على نقل تأثر النحات بالغرض ، بنفس الدقة التي ينقله بها المصور التأثيري.

كان موضوع النحت التأثيري هو ماعزم رودان ان يتقنه . كان مونيه صديقاً له ، وكان اول اشتهار مونيه ، وذيوع صيته ، على اثر المعرض الذي اشترك الصديقان في اقامته بباريس عام ١٨٨٩ وعندما تقدمت بهما السن ، واخذ اختلاط مونيه بالناس يقل شيئاً فشيئاً ، ظل رودان الزائر الذي تقابل زيارته دائما بالترحيب. كما ظل ، مثله في ذلك كمثل مونيه ، متمسكا بالتأثيرية حتى النهاية ، وكان يقول : «انا لست حالماً ، بل أنا رجل حساب ، وأعمالي النحتية جيدة ، لانها تتبع الخطوط الهندسية ، والانسان اذا ماساير الطبيعة استطاع ان يحقق كل شيء».

ومع ذلك فان رودان ومرة اخرى مثله في ذلك كمثل مونيه ، كانت نظرته الى الطبيعة تغاير نظرة الاخرين اليها . كانت الطبيعة التي ينظر اليها هي الطبيعة البشرية اذ انه ظل طوال حياته ينحت التماثيل التي تمثل الجسم البشري . وكان يقول ايضاً : «ان العبقرية لا تأتي الا الذين يحسنون استخدام اعينهم وذكائهم» . ولذلك فان قدرة رودان على حسن استخدام ذكائه في تجسيد كل مايراه فيكسبه بذلك معنى ، جعلت منه النحات العبقري الوحيد الذي جاء بعد ميشيل انجلو (المتوفي عام ١٥٦٤).

كان عجباً ان يأتي الدليل على دقة رودان البالغة في تصوير دقائق الجسم البشري عفوياً حيث استطاع رودان ان يحطم التقاليد الاكاديمية والقواعد الجافة التي تحكم فن النحت. لقد اراد ان يعبر عن عواطفه الجياشة عن الحب والجمال والالم واتجه في ادائه الى الجرأة في المسطحات والحركة التي تبرز فيها العضلات في تعبير خشن قوي. وكان لهذا الاسلوب اثره في ابراز اهمية الضوء في تأكيد التعبير الانفعالي الذي يريد الفنان ان يحققه . ففي عام ١٨٧٥ عاد رودان الى بلجيكا بعد رحلة قام بها الى ايطاليا استغرقت ستة اسابيع ، وقد امتلأ حماساً والهاماً بما شاهده هناك من تماثيل دونا تيللو وميشيل انجلو التي تتسم بطبيعة حية قوية. وفي الحال بدأ رودان يعمل في نحت تمثال لجسم واقف ، وكان يأمل ان يحصل من ورائه على الشهرة. كان اخر مايرغب فيه رودان وهو في هذه الحالة النفسية الجديدة ، ان يضطر للعمل من واقع انموذج من تلك النماذج المحددة التي تلتزم بها مدارس الفنون . ولذلك فقد استعاض عن ذلك بالاتفاق مع جندي شاب وسيم ، لم يسبق له الوقوف امام النحاتين. وجعله يتخذ وضعاً بالغ الصعوبة ، لدرجة انه كان يضطر للاستناد الى عكاز طويل. وفي عام ١٨٧٧ وبعد عام ونصف عام من الجهد المتواصل من النحات وغموذجه ، كان التمثال البرونزي الذي يمثل الحياة بالحجم الطبيعي معداً للعرض في بروكسل وفي صالون باريس . اما النتيجة التي حصل عليها رودان فكانت السخط العام والاستنكار ، وليس الشهرة التي كان يرتقبها ، ذلك لانه اتهم بانه صب التمثال من قالب صنعه على جسم النموذج مباشرة وتلت ذلك فضيحة كبيرة اشترك فيها النقاد والفنانون وموظفون حكوميون.

شعر روان بضيق بالغ لهذا الموقف ، وان كان الامر قد تبلور عن مزيد من الاصدقاء اكثر من الاعداء . وفي عام ١٨٨٠ ، اي بعد ذلك الحادث بثلاث سنوات ، وافقت الحكومة على ان تشتري منه تمثال «عصر البرونز» واقامته في حدائق لكسمبورج في باريس . وفي نفس العام تلقى تكليفاً رسمياً بأن يعد قطعة نحتية يختار هو موضوعها لزخرفة متحف جديد. وهنا اصبح واضحاً له ان تلك هي فرصته لانجاز الباب المزدوج الضخم الذي ظل يفكر فيه منذ عدة اشهر ، وكان الاسم الذي اختاره له هو «باب الجحيم». وكان بارتفاع يزيد على ستة امتار ، على ان تكون التماثيل البشرية التي ستكسو سطحه معبرة عن الحياة والحب واليأس. وعندما توفي رودان بعد ذلك بسبع وثلاثين سنة لم يكن الباب قد استكمل بالرغم من انه اشتمل حتى ذلك الوقت على ١٨٦ تمثال. وقد ظل رودان طيلة تلك السبع والثلاثين سنة يزور هذا الباب كلما شعر بالحاجة لاستلهام فكرة جديدة لتماثيله كما لو كان كتاباً ضخماً يحتوي العديد من النماذج. اما تمثاله المفكر فكان الهدف منه في البداية ، ان يمثل الشاعر دانتي وهو مستغرق في التفكير في شأن الجحيم وهو يطل فوق الباب. وليس هذا التمثال سوى واحد من عشرات الاعمال الفردية التي بدأت فكرتها كأجزاء من «باب الجحيم».

وهكذا فشل رودان في انجاز اعظم اعماله ، ولو ان ذلك لم يؤثر في شهرته التي كانت تتزايد بسرعة في فرنسا ، كما في انكلترا التي زارها لاول مرة عام ١٨٨٠ واعجب بها واحبها. وفي عام ١٩١٤ اهدى ١٨ قطعة من منحوتاته الى الشعب البريطاني. وفي احدى المرات تجمع عدد من تلامذة مدرسة سليد للفنون بلندن ، وقيدوا انفسهم الى عربته اظهاراً لحبهم له.

لم تكن فرنسا اقل عطفاً على رودان وتقديراً له.

ففي عام ١٩٠٠ شيدت له الحكومة جناحاً يتسع لـ ١٦٨ قطعة من اعماله.

واكثر من ذلك فقد كان له «منحت» تكلفت الدولة بمصاريفه في مستودع الرخام في باريس وذلك في الفترة من عام ١٨٨٢ ، الى ان تم نقل منحته الى فندق بيرون ، الذي اصبح الان يعرف باسم متحف رودان ، وهنا ايضا كانت الدولة هي التي تكلفت بمصاريفه. وقام رودان باهداء كل مالديه من اعمال الى الامة الفرنسية وعندما توفي في يوم ١٧ تشرين ثاني ١٩١٧ ، كانت الحرب قد اندلعت ، ولذلك لم تقم له سوى جنازة بسيطة ، وهو في طريقه الى مقره الاخير

في مودون خارج باريس ، وان اقيمت صلوات على روحه في انكلترا والمانيا.

لم يكل رودان عن نحت التماثيل التي تمثل الطبيعة بادق تفاصيلها. وعندما اشار الى التماثيل النصفية التي صنعها للنحاتين ، والشعراء ، والنقاد ، والمؤلفين ، ولاصدقائه ، كان يقول دائما : «لم اكذب ابداً ولم أتملق».

وفي كثير من المناسبات ، كان يتناول طعام الغذاء مع الشاعر فيكتور هوجو ، دون ان يمس الطعام ، لانهماكه في التخطيط للصورة التي كان يبغي اخراجها . اما عن شخصيات نماذجه ، فقد كان يحتفظ في منحته بالعديد من النماذج المتحركة دون قيود ، وذلك لكي يتمكن من تأمل الجسم البشري وطريقة حركاته. ولكي يحول دون تكرار فضيحة عام ١٨٧٧ كان ينفذ معظم تماثيله بمقاييس اكبر من الحجم الطبيعي.

غير ان مجرد الصدق والامانة نحو الطبيعة لم يكن كافياً ، ولم يكن رودان يعتقد انها كافية . كانت منحوتاته تبدو وكأنها ترتخي او تنقبض ، لكي تعبر عن العاطفة والحركة والنشاط . ذلك ان رودان كان يرى في كل جسم رمزاً ، فبلزاك الكاتب الرزين ، يمكن ان يبدو ملتفا بعباءته ، وقد افزعته الرؤيا وطاردته مشاهدها ، او قد تتشابك يدان فتبدوان كصحن كاتدرائية قوطية ، وقد كانت هذه الرمزية كثيراً ماتربك وتضايق اللجان التي كانت تكلف رودان ببعض الاعمال ، وان كانت اليوم احد المقاييس التي تدل على عظمته ، اذ يعتبر رودان رائداً مجدداً في النحت المعاصر ومن اهم اعماله : المفكر ، ادم وحواء ، القبلة ، الربيع ، برجوازيو كاليه.

النحات العالمي

هنري مور

ولد هنري مور في تموز ١٨٩٨ في مدينة «كاسيل نورد» التي اشتهرت بمناجمها ، وكان يحب الفن منذ الصغر ، ويمسك بقطعة الطين فيشكلها بتلقائية . حصل على منحة علمية لدراسة الفن مدتها ست سنوات ، لكن كان عليه ان يوفق بين حبه للفن وبين رغبة والده في ان يصبح مدرساً فقط ، ومن اجل حبه



ثلاثة اشكال انسانية (حجر) هنري مور

واحترامه لوالده اضطر ان يعمل مدرساً في احدى المدارس الابتدائية وعندما نشبت الحرب العالمية الاولى التحق هنري مور بالجيش ، لكنه ترك الجيش بعد عامين وواصل التدريس ثم حصل على منحة لمواصلة دراسة الفن ، وقد دفعه حبه للفن الى ان يدرس دراسات خاصة في متاحف لندن.

بعد ذلك بدأ يثور على تقاليد النحت الاوربي ، ويتجه الى الفن البدائي والفن القديم ، واعلن انه قد تأثر بقوة النحت المصري القديم وجماله وكذلك الكلاسيكي والافريقي . وفي ذلك الوقت بدأ ينحت مباشرة على الحجر رؤوس الحيوانات وبني البشر ، ثم تخرج من الكلية الملكية البريطانية عام ١٩٢٤ ، وعين مدرساً غير متفرغ للنحت مدة ٧ سنوات ، وزار مور متاجف فرنسا وايطاليا وقدم اول معرض خاص له عام ١٩٢٨ وعرض تمثاله الشهير «ريح الشمال» وبعد عدة سنوات بدأ مور يترك الرسوم الانسانية التشخيصية ، ويتجه الى التجريد مرة ثانية ، فيرسم الوجه الانساني خالياً من التفاصيل الدقيقة . وأثارت اعماله



امرأة مرتدية (برونز) هنري مور

المتحررة من تقاليد الطبيعة ثورة ضده وطالبه النقاد بالاستقالة من منصبه بالكلية.
وفي عام ١٩٣٢ انشأ قسماً للنحت في مدرسة شيلزيه وظل يدرس الفن حتى اندلعت الحرب العالمية الثانية، فعاد يرسم الاشخاص باسلوب واقعي، وفي اثناء الحرب عانى مور من نقص الخامات، فبدأ ينحت تماثيل صغيرة من الطين والصلصال، واتجه الى الرسم، وبعد الحرب انجبت زوجته طفلته الوحيدة ماري، فاصبح موضوع الامومة والطفولة والحب شغله الشاغل، وبدأ مور يعبر عن مشاعره الشخصية والذاتية.

تسلم مور درجات فخرية كثيرة من عدة جامعات، منها جامعة كامبريدج، وهارفارد، واكسفورد وحصل على وسام الاستحقاق عام ١٩٦٣ومع ذلك ظل رجلاً بسيطاً، لم تنقطع صلته قط بطبقته الفقيرة «عمال المناجم» ولا

بالطبيعة التي الهمته اجمل تماثيله ، وتصدرت اعماله مراكز اليونسكو بباريس ، والاماكن المهمة بامريكا وانجلترا.

وهكذا تنقل (هنري مور) في فنه كثيراً لكنه حمل معه العنصر الانساني حيث رحل نبع الالهام بالنسبة له كان (الحياة والطبيعة) ولم يتوقف عن المشاهد الخارجية للواقع بل مضى بعيداً الى جوهر الاشياء الى مغاور الحقيقة التي لم تطفأ بعد. بصمات انامله على (النحت المعاصر) لاتحتاج الى برهان ، لقد كان مجدداً ، لكنه بقي اميناً لقواعد النحت الاولى وهو النحات الانكليزي الذي حلق في سماء العالم متخطيا حدود وطنه.



جذع بشري برداء (برونز) هنري مور



الملك والملكة (حجر) هنري مور

الفهرس